START

Reel Contents

Reel Contents (2)

11. Regel, C. / Quaestionum Vergilianarum criticarum ...
12. Tohte, T. / Lucretius I, v. 483-598. Ein beitrag zur kritik und ...
13. Trenkel, P. / Odysseestudien. Zur Phäakis und Telemachie
14. Wex, F. K. / De Punicis Plautinis meletemata
15. Apuleius / Apulei de Psyche et Cupidine fabula
16. Zimmermann, D. / Das Wesen des Janus
17. Ziemann, A. / In Demosthenem de bello Philippi Olynthico ...
18. Wolf, F. A. / Von einer milden Stiftung Trajan's, vorzüglich nach ...
19. Wiskemann, H. / Commentationis de apebeids graphe sive De ...
20. Paufler, C. H. / Qvaestio antiqvaria de pveris et pvellis alimentariis ...

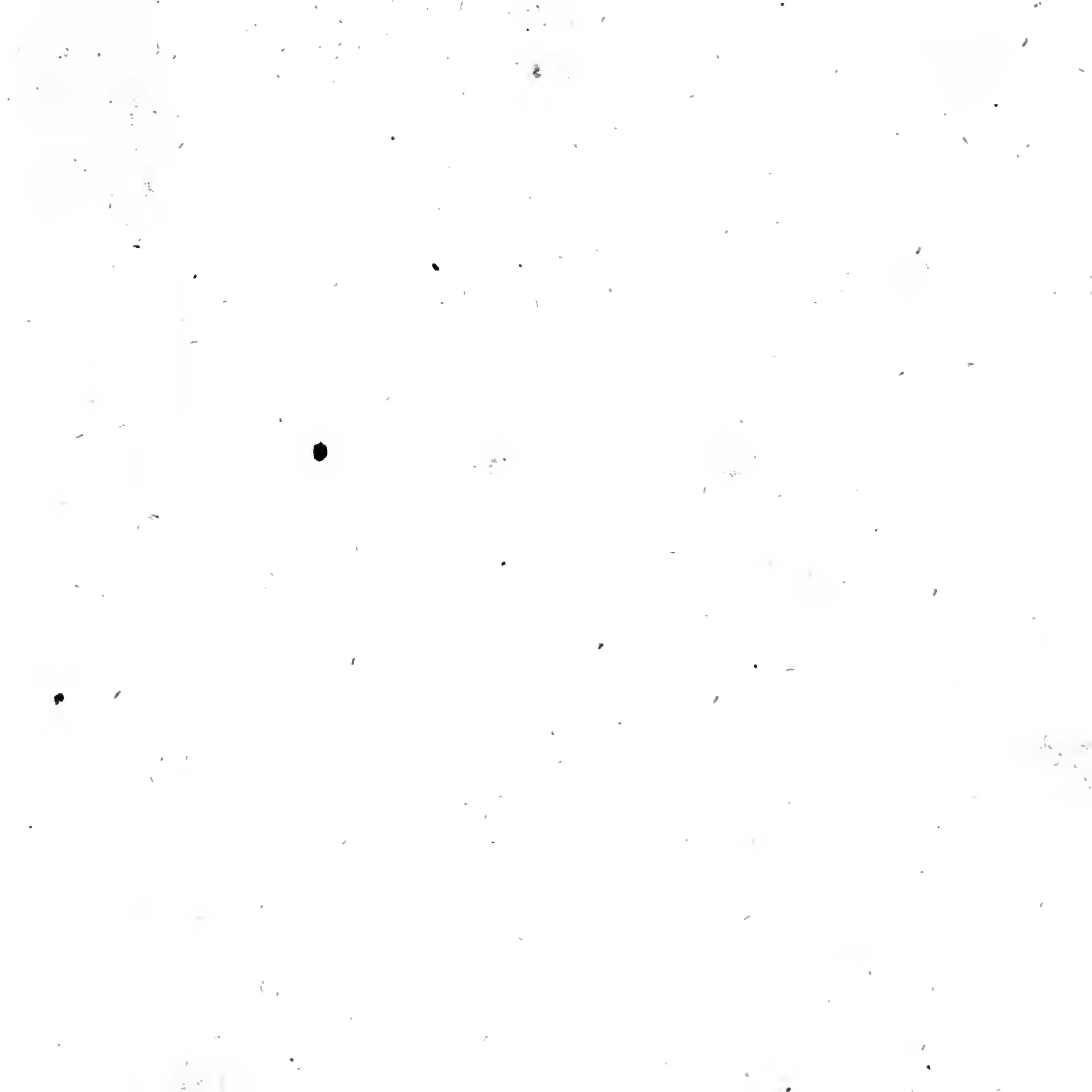
Reel Contents (3)

21. Becker, J. A. / De Romanorum censura scenica. Accedunt variae ...
22. Bergk, T. / Ennianarum quaestionum specimen
23. Bergk, T. / Emendationes Lucretianae
24. Bake, J. / De emendando Ciceronis oratore ad M. Brutum
25. Gustafsson, F. / De Livii libro XXI emendando
26. Bergk, T. / [De locis quibusdam in comoediis Plautinis]
27. Paufler, C. H. / Quaestio antiquaria de pueris et puellis alimentariis : ...
28. Otto, A. / Die Versumstellungen bei Properz. I.
29. Paldamus, H. / De imitatione Horatii
30. Hellwig, P. / Über den Pleonasmus bei Cäsar
31. Heraeus, W. / Vindiciae Livianae I

Reel Contents (4)

Reel Contents (5)

43. Petersen, C. / De originibus historiae Romanae seu de antiquissimus ...
44. Thilo, G. / Servii in Verg. Aen. 139-200 Commenta
45. Roeper, G. / Lectiones abulpharagianae alterae: De ...
46. Morgenstern, K. / De satirae atque epistolae Horatianae discrimine
47. Prammer, I. / Einzelne Bemerkungen zu Sophokles Aias und Electra



[illegible]

PROGRAMM

des

Königlichen Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums

zu

POSEN

für

das Schuljahr von Ostern 1849 bis dahin 1850.

INHALT:

POSEN,
gedruckt in der Hofbuchdruckerei von W. Decker & Comp.

1850.



PROGRAMM

des

Königlichen Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums

zu

POSEN

für

das Schuljahr von Ostern 1849 bis dahin 1850.

INHALT:

POSEN,

gedruckt in der Hofbuchdruckerei von W. Decker & Comp.

1850.

Ueber

die Parodos der griechischen Tragödie im Allgemeinen und die des Oedipus in Kolonos im Besonderen.

Von Th. Kock.

> »Majus hodie ab regulis, quam antea ab regularum ignorantia periculum imminet. Nam exempla non faciunt regulam, sed sequuntur: naturamque rei cujusque cognovisse, id vero est simul et regularum fontem et exceptionum tenere.«
>
> G. Herm. El. doctr. metr. p. 726.

Aristoteles giebt im zwölften Kapitel seiner Poëtik folgende Eintheilung der antiken Tragödie nach der Quantität (*κατὰ τὸ ποσόν*): Die Theile der Tragödie sind Prolog, Epeisodion, Exodos und die Chorlieder; letztere zerfallen wieder in Parodos und Stasimon. Dann zur Erklärung der einzelnen Ausdrücke übergehend sagt er: Prolog ist der ganze Theil der Tragödie vor der Parodos, d. h. dem Einzuge des Chors, Epeisodion ein vollständiger Theil der Tragödie zwischen vollständigen Chorgesängen, Exodos der ganze Theil der Tragödie, nach welchem kein Chorlied mehr kommt. Von den Chorgesängen aber ist Parodos der erste Vortrag des ganzen Chors, Stasimon aber ein Lied ohne Anapästen und Trochäen. Ausserdem aber giebt es noch zwei andere Arten von Liedern, über die sich Aristoteles zuerst etwas räthselhaft [1]) ausdrückt, nämlich Gesänge von der Bühne (*τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς*) und Kommoi. Die Lieder von der Bühne erklärt er gar nicht näher, den Kommos bezeichnet er als einen Klagegesang, der gemeinschaftlich vom Chor und von einem der Schauspieler ausgeführt wird [2]).

Obwohl der Versuch F. Ritter's, die Poëtik des Aristoteles in zwei grosse Massen, eine echte und eine unechte, zu scheiden, im Ganzen schwerlich als ein gelungener zu bezeichnen ist, so muss man doch nach reiflicher Erwägung darin mit ihm einverstanden sein, dass der Text des zwölften Kapitels nicht in unmittelbarer und unverstümmelter Schärfe und Vollständigkeit auf uns gekommen sein kann. Wer die sonstigen treffenden, durchaus der innern Natur der Sache entsprechenden Definitionen des grossen Stagiriten gegen die oben vorgetragenen von den einzelnen Theilen der Tragödie hält, der kann nicht zweifelhaft sein, dass die letzteren von einer anderen Hand herrühren: sowohl deswegen, weil sie nicht auf alle Tragödien, nicht einmal auf die erhaltenen, passen [3]), als auch vorzüglich, weil sie viel zu

[1]) *κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί* — eine Stelle, welche die verschiedensten Auslegungen erfahren hat.

[2]) *κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.*

[3]) Vgl. Ritter's Anmerkungen zum 12. Kapitel der Poëtik.

äusserlich sind und durchaus nur äusserliche Kennzeichen angeben, die bei der grossen Mannichfaltigkeit des Baues der Tragödien immer mangelhaft und schwankend sein müssen. »Der Prolog,« so heisst es in der Definition, »ist der ganze Theil der Tragödie vor dem Einzuge des Chors.« Wenn nun aber mit dem Einzuge (der Parodos) des Chors sogleich das Drama beginnt? Dann würde es nach jener Erklärung gar keinen Prolog geben können. Und doch sind die Fälle nicht selten, in denen der Chor vor den Schauspielern erscheint, in denen er selbst den Prolog übernimmt, in denen also Prolog und Parodos zusammenfallen. Ganz ähnlich sind in der Definition der Exodos diejenigen Stücke nicht berücksichtigt, in denen ein Chorgesang den Schluss macht [4]). Sehr unbestimmt sind auch in der Erklärung des Epeisodions die Worte »zwischen ganzen (oder: vollständigen) Chorgesängen,« und ganz unklar und schwankend sind, wie wir unten ausführlicher sehen werden, die Erklärungen von Parodos und Stasimon.

Durch den gänzlichen Mangel an inneren, aus dem Wesen der Gegenstände fliessenden Bestimmungen in diesen Definitionen werden wir genöthigt, nicht sowohl trotz, als vielmehr wegen der grossen Auctorität des Aristoteles, uns nach anderen Erklärungen umzusehen. Und da trifft es sich denn ausserordentlich glücklich, dass z. B. von dem Prolog der grosse Philosoph selbst anderwärts [5]) eine zwar nur beiläufige, aber nichtsdestoweniger weit erschöpfendere Definition gegeben hat. Er sagt nämlich: Das Proömion sei der Anfang der Rede, dasselbe, was in der Dichtkunst der Prolog und beim Flötenspiel das Vorspiel (*προαύλιον*) genannt werde. Denn alles dieses sei der Anfang und gleichsam die Wegebahnung (Vorbereitung, *ὁδοποίησις*) für das Folgende. Um wie viel klarer und bestimmter, weil sie eben auf das innere Wesen der Sache eingeht, ist diese Erklärung! Aus den angeführten Worten erfahren wir vor allen Dingen, was der Zweck des Prologs ist: er soll (wenn wir das allgemeiner Gehaltene sogleich auf unsern Gegenstand anwenden) die Exposition der Tragödie enthalten, wogegen dann in den anderen Theilen derselben die Entwickelung der Handlung bis zur Katastrophe und die Folgen der letzteren dargestellt sein müssen. Das Geschäft des Prologs ist also, den Zuschauer mit allen den Thatsachen vorläufig bekannt zu machen, die er, um die Handlung selbst zu verstehen, nothwendig erfahren muss. Nicht als ob er zu diesem Behufe etwa eine zusammenhängende Erzählung, sei es im Monolog oder im Dialog, zu geben hätte von den Begebenheiten, die der Handlung des Drama's vorausgegangen sind, so dass er dann gleichsam zu einer historischen Einleitung würde, wie so häufig beim Euripides; er kann vielmehr den Zuschauer mitten in die Handlung hineinversetzen, und die Begebenheiten, welche Aristoteles *τὰ ἔξω τοῦ δράματος* nennt, können erst im Verlauf der Handlung selbst an's Licht gezogen werden: aber er muss dem Zuschauer alle die Fäden, und zwar vollständig, in die Hand geben, aus welchen sodann der Knoten geschürzt wird. Kurz, der Prolog muss die Anlage zu der ganzen Verwickelung enthalten [6]).

Diese Feststellung des Begriffes Prologos ist für uns von grosser Wichtigkeit, weil wir einerseits dadurch zuerst eine feste Grundlage für die Erklärung der Parodos erhalten, und weil andererseits auch die Bedeutung der Exodos dadurch in ein helleres Licht gesetzt wird. Prologos und Exodos sind nämlich die beiden Extreme der Tragödie; und wenn der Prolog die Verpflichtung hat, die Anlage zur Verwickelung dem Zuschauer darzulegen, so wird die Exodos naturgemäss die Lösung derselben übernehmen müssen. Die Katastrophe der Handlung selbst, als die Hauptsache der Tragödie, wird ihrer Natur nach nicht in die Exodos, in den Ausgang, den Schlussakt gehören, wie sie denn auch gewöhnlich in dem der Exodos unmittelbar vorangehenden Theile des Drama's eintritt; wohl aber die Darstellung von den

---

[4]) z. B. die Schutzflehenden des Aeschylos. Vgl. Ritter a. a. O. S. 168, und Schol. Arist. Wesp. 270.

[5]) Rhetoric. 3, 14 Anf.

[6]) Uebereinstimmend hiermit wird vom Aristophanes als der Zweck des Prologs die *φράσις πραγμάτων*, die Exposition der Thatsachen, als seine Haupttugend Deutlichkeit angegeben. Frösche 1119 ff. Ich citire alle Stellen der dramatischen Dichter nach Dind. Poët. Scen. Graec.

Folgen derselben. Wenn der Prolog gewissermassen die Wegebahnung für die kommende Handlung ist, so kann man die Exodos als die nothwendige Erholung nach vollendeter Reise, als die nach den ertragenen Mühen und Anstrengungen durch die Gesetze der Natur geforderte Abspannung bezeichnen. Wenn der Prolog den Zweck hätte, die durch das Drama hervorzurufende Aufregung der Gefühle vorzubereiten, so wird die Exodos dazu dienen, jene Aufregung zu beschwichtigen.

Epeisodion wäre nach der Poëtik ein vollständiger Theil der Tragödie zwischen vollständigen Chorgesängen, also zwischen Chorgesängen, die vom ganzen Chor, und von diesem allein, nicht von Schauspielern zugleich gesungen würden, d. h. ein Theil der Tragödie, dessen Begrenzung entweder die Parodos und ein Stasimon, oder zwei Stasima bilden würden [7]). Aber auch diese Erklärung ist weder aus dem innern Wesen der Sache entnommen, noch, wie wir unten sehen werden, auf alle einzelnen Fälle anwendbar. Obwohl der Begriff des Epeisodions schon aus der Abstammung des Wortes am leichtesten zu entwickeln ist, so hat man ihn doch bis jetzt nicht in der nöthigen Schärfe und Klarheit aufgefasst. Wenn Ritter [8]) sagt, der Name sei daher entstanden, weil die Dialoge der Schauspieler in der Zeit der Entstehung und ersten Ausbildung der Tragödie wie etwas Fremdes und Beiläufiges (secundarium) zwischen die Chorlieder eingeschoben wurden, so ist das schwer anders zu begreifen, als durch die Annahme, dass der gelehrte Mann an eine Ableitung von *ᾠδή* gedacht habe, wonach dann *ἐπεισόδιον* (etwa *ἐπεισῴδιον?*) einen in die Chorgesänge (*ᾠδαί*) eingeschobenen Theil der Tragödie bezeichnen würde. Einer solchen Etymologie stellen sich aber doch die grössten Bedenken entgegen; auch würde sie für den Begriff nicht passen: denn die Epeisodien sind nicht nur nicht Nebensache in der Tragödie, sondern geradezu die Hauptheile derselben, indem sie allein ja die eigentliche Handlung enthalten. Wenigstens hätte der Name *ἐπεισόδιον*, wenn er die Bedeutung hätte, die Ritter ihm beilegt, von der Zeit an, wo der Dialog die Herrschaft über die Chorgesänge gewann, nothwendig verändert werden müssen. Ich weiss recht wohl, dass Ritter's Ableitung sowohl durch die Erklärung des Suidas [9]) als auch durch die des grossen Etymologikons [10]) gestützt zu werden scheint: aber entweder pflichten auch diese einer durchaus falschen und unhaltbaren Etymologie des Wortes bei, oder sie haben eine andere, vielleicht spätere Bedeutung desselben im Sinne. Es kann nichts klarer sein, als dass das Wort *ἐπεισόδιον* herzuleiten ist von *ἐπείσοδος*, einem Ausdruck, den schon Sophokles [11]), wie es scheint, als terminus technicus gerade von dem Auftreten eines neuen Schauspielers gebraucht. Da nun *εἴσοδος* Einzug, Eintritt bedeutet, so ist *ἐπείσοδος* ein neu hinzukommender Eintritt, d. h. der Eintritt eines zu den anwesenden erst hinzukommenden Schauspielers, der vorher nicht auf der Bühne gewesen ist. Daher kann *ἐπεισόδιον* nichts Anderes bedeuten, als einen Theil des Drama's, dessen Anfang bezeichnet wird durch den Auftritt einer neuen, vorher auf der Bühne nicht anwesenden Person. — Nun fällt aber die ganze Masse des Drama's vom Ende des Prologos bis zum Beginn der Exodos mit Ausnahme der dem Chor gehörenden Partien dem Complex der Epeisodien anheim, und sie in ihrer Gesammtheit müssen es also sein, denen die dem Drama eigenthümliche Handlung (nach Ausschluss der Einleitung und der Lösung) angehört. Da diese Handlung aber eine sich entwickelnde, also auch in ihren einzelnen Momenten gegliederte ist, so erhellt, dass jedes einzelne Epeisodion ein solches einzelnes Glied, ein Moment derselben, einen Theil der Entwickelung enthalten muss. Dass aber diese Eintheilung der Handlung mit dem Auftritt neuer Personen oder auch schon bekannter unter veränderten Umständen innig zusam-

---

[7]) So wenigstens nach den Erklärern zu den Worten des 12. Kapitels.

[8]) In den Anmerkungen zur Poëtik S. 167.

[9]) *ἐπεισόδιον· τὸ εἰς τὰ δράματα εἰσαγόμενα κατὰ προσθήκην τινὰ καὶ αὔξησιν τοῦ δράματος.* Und: *πᾶν τὸ ἐπιφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν, ἔξω τῆς ὑποθέσεως ὄν.*

[10]) pag. 356, 29: *ἐπεισόδιον, τὸ εἰσφερόμενον τῷ δράματι ἔξω τῆς ὑποθέσεως ὄν.*

[11]) Oed. Kol. 730: *ὁρῶ τιν' ὑμᾶς ὀμμάτων εἰληφότας φόβον νεωρῆ τῆς ἐμῆς ἐπεισόδου.*

menhängt, versteht sich, vorzüglich für das griechische Drama, von selbst. Dieses lässt den Auftritt einer neuen Person immer nur dann zu, wenn dadurch zugleich eine weitere Fortentwickelung in der Handlung eintritt: es werden in ihm die einzelnen Momente des Fortschritts äusserlich durch das Erscheinen neuer Schauspieler oder der alten unter veränderten Verhältnissen bezeichnet[12]). Nun ist es allerdings richtig, dass diese einzelnen Abtheilungen, gewissermassen die Entwickelungsstufen der Tragödie, die Epeisodien, meistentheils durch zusammenhängende[13]) Chorlieder, d. h. durch die Parodos und ein Stasimon oder durch zwei Stasima begrenzt werden; das ist aber etwas, das nicht durchaus in der Natur der Sache liegt, sondern mehr oder weniger vom Zufall abhängt; und nimmermehr würde Aristoteles gerade dieses als das Kennzeichen eines Epeisodions angegeben haben. Findet sich doch der Brauch nicht einmal in den erhaltenen Tragödien überall beobachtet: denn z. B. gleich im König Oedipus und im Oedipus auf Kolonos des Sophokles werden mehrere Epeisodia durch Kommoi begrenzt.

Mit Ausnahme der wenigen Fälle, in denen der Chor mit der Parodos die Orchestra betritt, ehe ein Schauspieler die Bühne betreten hat, und in denen der Chor mit einem zusammenhängenden Liede den Schluss der Tragödie macht, gehören Prologos, Exodos und Epeisodia den Schauspielern an. In der Mitte zwischen diesen und den dem Chor angehörenden Partien stehen die Gesänge von der Bühne (*τὰ ἀπὸ σκηνῆς*) und die Kommoi oder Klagegesänge. Beide Arten brauchen nicht nothwendig in jeder Tragödie vorzukommen[14]), obwohl sie sich so häufig finden, dass wenigstens die spätere Sitte sie fast als nothwendigen Schmuck der Darstellung angesehen zu haben scheint. Von den Gesängen *ἀπὸ σκηνῆς* giebt uns das zwölfte Kapitel der Poëtik gar keine Erklärung: es sind im Gegensatz zu den eigentlichen Reden (*ῥήσεις*) und Dialogen der Schauspieler diejenigen melischen Partien, welche bei grösserer Erregung der Leidenschaft eine Bühnenperson musikalisch vorträgt. Unterbricht der Chor, gleichfalls mit aufgeregterem Gefühle und in leidenschaftlicheren Metren einen solchen Vortrag, so dass zwischen ihm und dem Schauspieler gewissermassen ein melischer Dialog entsteht, so heisst dieser Kommos, eigentlich Klagegesang, dann jede mit heftiger Gesticulation und unter Anwendung der Musik vorgetragene Unterhaltung zwischen Schauspieler und Chor. Da nach den Definitionen des zwölften Kapitels ein Kommos niemals ein Epeisodion begrenzen darf[15]), so müsste man den Kommos stets mit zu dem Epeisodion rechnen, an das er angefügt ist. Dem ist jedoh nicht so. Man kann in dieser Beziehung sehr leicht zwei Arten von Kommoi unterscheiden: die eine, die ich den eigentlichen Kommos nennen würde, ist leidenschaftlicher und bespricht meistentheils unmittelbar empfundene oder in der nächsten Zukunft zu befürchtende Leiden; die andere, die sich weit mehr dem Wesen der Stasima nähert, ist, indem vergangenes Unglück oder entfernter liegende Uebel Gegenstand ihrer Darstellung sind, ruhiger und gemessener; und diese letzteren sind denn auch geeignet, zu Schlusspunkten für die Entwickelungsphasen der Handlung zu dienen, d. h. Epeisodia zu begrenzen[16]).

Nachdem wir auf diese Weise versucht haben, die Bedeutung derjenigen Namen im zwölften Buche der Poëtik festzustellen, ohne deren Bestimmung und Begrenzung wir nicht sicher würden fortschreiten können, wenden wir uns zu den beiden übrigen, zu den schwierigsten Begriffen des Kapitels, zu den Begriffen Parodos und Stasimon. Beides sind Benennungen von Chorgesängen. Die Parodos, heisst es, ist der erste Vortrag des ganzen Chors[17]). Ganz abgesehen davon, dass die Parodos sehr

---

[12]) Dass in dem Worte *ἐπεισόδιον* stets der Begriff von etwas Neuem, noch nicht Dagewesenem liegt, ersieht man auch aus einer Dichterstelle bei Athenäus (B. 10 am Ende): *κατ' ἐπεισόδιον μεταβάλλω τὸν λόγον, ὡς ἂν καιναῖσι παροψίσι καὶ πολλαῖς εὐωχήσω τὸ θέατρον.* [13]) So ist wohl das *ὅλων* in der aristotelischen Stelle zu fassen.

[14]) So erkläre ich *ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ σκηνῆς καὶ κομμοί.* Allerdings sollte man dann im Vorhergehenden *ἁπασῶν* (*τραγῳδιῶν*) statt *ἁπάντων* erwarten.

[15]) Wenn eben *ὅλων χορικῶν μελῶν* die Bedeutung zusammenhängender Lieder (Parodos und Stasima) hat.

[16]) So Soph. Oed. Kol. V. 510 ff. [17]) *πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ.*

häufig zugleich Prologos oder wenigstens ein Theil desselben ist, was hier durchaus, zumal bei der nur ganz äusserlichen Auffassung der Begriffe, gesagt werden musste: wie viel verschiedene Erklärungen hat diese Erklärung der Parodos hervorgerufen, ohne dass man bis jetzt auch nur im Geringsten über die wahre Bedeutung des Wortes sich hätte einigen können! Man vergleiche nur die Anmerkungen der Erklärer zu der Stelle, und man wird finden, dass auch nicht ein einziger Punkt feststeht. Dieses Schwanken ist aber nicht die Schuld der mangelhaften Auffassung von Seiten der Interpreten, auch nicht der Dunkelheit der Worte; denn diese an und für sich betrachtet sind plan und deutlich genug: die Schuld ist allein dem Manne beizumessen, der diese Definition niedergeschrieben hat. Was soll, um das weder ganz deutliche noch ganz richtige *πρώτη* ausser Acht zu lassen, hier das Wort *λέξις* bedeuten? Soll es gleichbedeutend sein mit *ᾠδή* (Gesang), so sieht man nicht ein, weshalb nicht dieser weit deutlichere Ausdruck oder ein ähnlicher (etwa *μέλος*) genommen ist; und soll es sich von *ᾠδή* unterscheiden[18]), so dass vorzüglich auf die in der Parodos häufig angewandten, recitativartig vorgetragenen Anapästen Rücksicht genommen wäre, so ist die Erklärung zu eng, da es eine sehr grosse Menge von Parodoi giebt, die entschieden gesungen worden sind. Nicht weniger Zweifel und Streitigkeiten hat der Ausdruck *ὅλου χοροῦ* angeregt: man weiss nicht, ob man darunter den ganzen, zusammen singenden Chor verstehen, oder ob man annehmen soll, zu der Parodos sei das Mitwirken aller, wenn auch abgesondert für sich thätigen Mitglieder desselben erforderlich gewesen.

Ebenso räthselhaft ist die Definition des Stasimon, die in folgenden Worten gegeben wird: »Stasimon ist ein Chorlied ohne Anapästen und Trochäen.« Diese ganz äusserliche und schwankende, bloss negative und so zu sagen in der Luft schwebende Erklärung kann unmöglich von Aristoteles herrühren. Sie ist zu weit, da auch viele Parodoi der Anapästen und Trochäen entbehren, und zu eng, indem wenigstens hinzugefügt werden musste, dass mit manchen Stasimen auch Anapästen und Trochäen verbunden sind, wenn sie auch nicht unmittelbar zu ihnen gehören[19]). Ausserdem ist der Ausdruck: ohne Anapästen und Trochäen sehr ungenau, da natürlich nicht kleinere anapästische und trochäische Verse, sondern nur zusammenhängende Systeme von den Stasimen ausgeschlossen werden müssen.

Somit dürfen wir uns für berechtigt halten, von der Auctorität des Verfassers dieses Abschnittes in der aristotelischen Poëtik abzusehen und eine eigene Untersuchung über die Begriffe Parodos und Stasimon anzustellen, deren Fundamente die genaue Vergleichung aller in den alten Schriftstellern (leider fast nur Scholiasten u. dgl.) vorkommenden Erklärungen dieser Worte und die sorgfältige Erforschung der Bedeutung derselben mit Hülfe der Etymologie sein müssen. Wir wollen zuerst die hierher bezüglichen Schriftstellen anführen[20]). Von beiden Liederarten sagt die Hypothesis zu des Aeschylos Persern: *τῶν δὲ χορῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὡς ὅτε λέγει, δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν, ὡς τὸ Τύριον οἶδμα λιποῦσα* (Eurip. Phoeniss. 202), *τὰ δὲ στάσιμα, ὡς ὅτε ἵσταται καὶ ἄρχεται τῆς συμφορᾶς τοῦ δράματος*[21]). Schol. Eurip. Phoen. 202. *Τύριον οἶδμα. τοῦτο τὸ μέλος στάσιμον* (?!) *λέγεται. ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον λέγῃ τι μέλος, ἀνῆκον τῇ ὑποθέσει, ἀκίνητος μένων, στάσιμον καλεῖται. πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος, ᾀδομένη ἅμα τῇ ἐσόδῳ*[22]), *ὡς τὸ Σῖγα λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης τιθεῖτε* (l. *τίθετε*. Eur. Orest. 140). Ueber die Parodos allein sagt Pollux 4, 108 kurz: *ἡ εἴσοδος τοῦ*

---

[18]) So nach O. Müller und G. Hermann. S. die Anmerkung Ritter's zu d. St.

[19]) Vgl. Ritter zum zwölften Kapitel der Poëtik S. 170.

[20]) Mehrere dieser Stellen hat bereits Schneider (Das attische Theaterwesen S. 205 ff.) gesammelt, vollständig aber finden sie sich, so viel ich weiss, nirgends.

[21]) Schol. Cod. Paris. bei Tyrwhitt zu Aristot. Poët. 12 hat *θρηνῳδίας* statt *συμφορᾶς*.

[22]) So O. Müller, Eumeniden S. 88, Anm. 5 für *ἐξόδῳ*, das die Bücher haben, und das G. Hermann El. doctr. metr. S. 724, u. Schneider a. a. O. fälschlich beibehalten. Die Aenderung ist durchaus nöthig.

χοροῦ πάροδος καλεῖται [23]). Vergl. Schol. zu Hephäst. S. 69 zu den Worten ἐν ταῖς παρόδοις τῶν χορῶν S. 73: οὕτως καλεῖται ἡ πρώτη τῶν χορῶν ἐπὶ τὴν σκηνὴν εἴσοδος. Ausführlicher Schol. Aristoph. Wesp. 270 (στάντες): πρὸ τῶν θυρῶν τοῦ Φιλοκλέωνος στάντες οἱ τοῦ χοροῦ τὸ στάσιμον ᾄδουσι μέλος. τῶν γὰρ χορικῶν μελῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὡς τὸ Ἀέναοι νεφέλαι, ἀρθῶμεν φανεραί (Wolken 275), καὶ τὸ προειρημένον ἐνταῦθα· Χώρει, πρόβαιν' ἐρρωμένως (Wesp. 230), τὰ δὲ στάσιμα (eine Erklärung fügt er nicht bei), ὡς τὸ παρὸν (Wesp. 274) καὶ παρ' Αἰσχύλῳ· Στένω σε τᾶς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ (Prometh. 397). Tzetzes Verss. de tragic. poës. [24]) V. 35 ff.: πάροδος· ὅλου χοροῦ λέξις τε πρώτη τυγχάνει. ᾠδὴν ὁ Εὐκλείδης δέ, λέξιν οὐ λέγει, wozu V. 42 gehört: ταὐτὸν τάχα λέγοντες ἐν πολλοῖς λόγοις. Wichtig ist auch die Bemerkung des Scholiasten zu Aristoph. Acharn. 204: ἐντεῦθεν ἡ πάροδος γίνεται τοῦ χοροῦ· — — γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκὸν πρόςφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ· ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοί, ἐπειδὰν δρομαίως εἰςάγωσι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι [25]). Nicht minder schätzenswerth ist die Bemerkung des Pollux (4, 109), dass der Chor bisweilen die Parodos sang, indem seine Mitglieder einzeln die Orchestra betraten: ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ καθ' ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον [26]), womit man die Angabe im Leben des Aeschylos vergleichen muss, dass nämlich in den Eumeniden der Chor nicht in Reih' und Glied, sondern in zerstreuter Ordnung die Orchestra betreten habe: τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰςαγαγόντα τὸν χορόν [27]). Endlich haben wir noch einige Stellen, in denen uns gewisse Chorgesänge geradezu als Parodoi bezeichnet werden. Diese sind: Schol. Arist. Wesp. 230 (s. oben): οἱ τοῦ χοροῦ δὲ ἀλλήλοις ἐγκελευόμενοι τὴν πάροδον ποιοῦνται. Wolken 275 (vgl. oben): τοῦ δὲ χοροῦ τὰς ἑκατέρωθεν λέγουσι παρόδους, οὔσας ις' κώλων [28]). Ritter 247 zu παῖε, παῖε· ἐντεῦθεν ἡ πάροδος γίνεται τοῦ χοροῦ. Frösche 316: ἡ πάροδος τῆς ᾠδῆς ταύτης τοῦ τῶν μυστῶν χοροῦ. Schol. Soph. Elektr. 121 zu παῖ, παῖ δυστανοτάτας· Πάροδός ἐστι χοροῦ γυναικῶν. Plutarch. Lys. 15: εἶτα μέντοι συνουσίας γενομένης τῶν ἡγεμόνων παρὰ πότον καί τινος Φωκέως ᾄσαντος ἐκ τῆς Εὐριπίδου Ἠλέκτρας τὴν πάροδον, ἧς ἡ ἀρχή· Ἀγαμέμνονος ὦ κόρα (Eur. Elektr. 167). Plut. an seni cet. 3. S. 785 A (IV, I. S. 152 Wyttenb.): Σοφοκλῆς δὲ λέγεται μὲν ὑπὸ τῶν υἱῶν παρανοίας δίκην φεύγων ἀναγνῶναι τὴν ἐν Οἰδίποδι τῷ ἐπὶ Κολωνοῦ πάροδον, ᾗ ἐστιν ἀρχή· Εὐίππου, ξένε, τᾶςδε χώρας (Soph. Oed. Kol. 668 ff.). — Vom Stasimon im Besonderen handeln folgende Stellen: Etymol. magn. S. 726, 2: στάσιμον τὸ μέλος τοῦ χοροῦ. ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον διατίθηταί τι μένων ἀκίνητος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἂν εἰκότως στάσιμον λέγοιτο. Suid.: στάσιμον, εἶδος μέλους, ὅπερ ἱστάμενοι ᾖδον οἱ χορευταί. Schol. Aristoph. Frösche 1281 zu στάσιν μελῶν· στάσιμον μέλος, ὃ ᾄδουσιν ἱστάμενοι οἱ χορευταί. Tzetzes a. a. O. V. 51 ff.: ἄλλοι δὲ στάσιμον χοροῦ φασιν μέρος (Ritter zu Aristot. Poët. 12: μέλος) ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου τῶν μέτρων. πάλιν ὁ Εὐκλείδης δέ φησιν ὧδέ πως· ὅταν χορὸς στάς τι κατάρχεται λέγειν [29]). Schol. Aesch. Prometh. V. 397: τὸ στάσιμον ᾄδει ὁ χορὸς τῶν Ὠκεανίδων ἐπὶ τῆς τῆς κατεληλυθώς.

Fassen wir den Inhalt aller dieser Stellen zusammen, so erhalten wir daraus folgendes Resultat. Nach der aristotelischen Poëtik war Parodos der erste Vortrag des ganzen Chors, nach der Hypothesis zu den Persern ein Gesang, durch welchen der Chor seinen Einzug motivirt, indem er darin ausspricht,

[23]) Es könnte zweifelhaft sein, ob Pollux hier den blossen Einzug oder das Einzugslied meint.

[24]) Herausgegeben von Dübner im Rhein. Mus. B. IV, S. 403 ff.

[25]) Im Anfange dieser Stelle ist πάροδος richtig hergestellt von Dobraeus. Aldus: παρῳδία.

[26]) Ich habe nichts dagegen, wenn man hier den Einzug des Chors von seinem Einzugsgesange trennen und die Worte des Pollux blos auf den ersteren beziehen will.

[27]) Dies bezieht sich natürlich auf die Parodos, den Einzug des Chors in die Orchestra. Die citirte Stelle steht in der Ausgabe von Schütz, Bd. 4, S. 454.

[28]) παρόδους nach Spanheim's nöthiger Verbesserung; Ald: περιόδους. [29]) Vgl. Ritter a. a. O. S. 171.

aus welcher Ursache er gekommen; nach dem Scholiasten zu Euripides' Phönissen 202 endlich ein Gesang, den der Chor in der Bewegung bei seinem Einzuge absingt, während Tzetzes die Erklärung der Poëtik mit einer kleinen Modification wiederholt. Der Scholiast ferner zu Aristophanes' Acharnern giebt uns die Bemerkung, dass sowohl tragische wie komische Dichter in der Parodos das trochäische Metrum angewendet haben, so oft sie die Chöre mit einer gewissen Eile einführten. Aus den Scholien zu Hephästion endlich erfahren wir, dass man unter Parodos den ersten Eintritt des Chors in die Orchestra[30]), also auch wohl das damit verbundene Lied, verstand; und Pollux endlich und die Notiz in der Lebensbeschreibung des Aeschylos berichten, dass der Chor seinen Einzug nicht immer in geschlossenen Reihen, sondern zuweilen auch gruppenweise, ja sogar ganz vereinzelt hielt. Das Stasimon dagegen ist nach der wunderlichen Angabe der Poëtik und nach der ersten Hälfte der Erklärung bei Tzetzes ein Chorlied ohne Anapästen und Trochäen, nach der Hypothesis zu den Persern ein Lied, bei welchem der Chor steht, und in dem er die traurigen Begebenheiten des Drama's beklagt[31]), nach dem Scholiasten zu Euripides' Phönissen ein Lied, das der Chor nach der Parodos unbeweglich stillstehend singt und das mit dem Stoffe (dem Mythos) des Drama's zusammenhängt. Auch im Scholion zu Aristophanes' Wespen scheint das Stehen nicht blos eine zufällige Bestimmung für dieses eine Stasimon, sondern eine allgemeine Regel für alle zu sein; und stehend denken sich den Chor beim Stasimon auch das grosse Etymologikon, Suidas, der Scholiast zu Arist. Fröschen und Eukleides beim Tzetzes.

Ansserdem aber sind uns ausdrücklich als Parodoi überliefert: 1) Soph. Elektra 121 ff.: *Ὦ παῖ παῖ δυστανοτάτας* vom Scholiasten zu d. St. 2) Eurip. Phönissen 202 ff.: *Τύριον οἶδμα* von der Hypothesis zu den Persern. 3) Eurip. Elektra 167 ff.: *Ἀγαμέμνονος ὦ κόρα* von Plutarch (Lysander 15). 4) Aristoph. Wolken 275 ff.: *Ἀέναοι νεφέλαι* vom Schol. zu d. St. und vom Schol. Wesp. 270. 5) Wespen 230 ff.: *Χώρει, πρόβαιν' ἐρρωμένως* vom Schol. zu d. St. und zu V. 270. 6) Acharner 204 ff.: *Τῇδε πᾶς ἕπου* vom Schol. zu d. St. 7) Ritter 247 ff.: *Παῖε, παῖε* vom Schol. zu d. St. 8) Frösche 316 oder vielmehr 324 ff.: *Ἴακχ' ὦ πολυτίμητε* vom Schol. zu V. 316. — Zweifelhaft, wie wir unten sehen werden, 9) Eurip. Orest. 140 ff.: *Σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος* vom Schol. zu Eurip. Phön. 202, und 10) Sophokl. Oed. Kol. 668 ff.: *Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας* von Plut. an seni c. 3. Dagegen ist 11) obwohl nicht ausdrücklich bezeugt, doch Prometh. 127 ff.: *Μηδὲν φοβηθῇς* als Parodos unumstösslich dadurch festgestellt, dass das unmittelbar darauf folgende Lied *Στένω σε τᾶς οὐλομένας* (V. 398 ff.) von zwei Scholiasten als Stasimon angegeben wird. — Als Stasima werden uns nur genannt: 1) Aesch. Prometh. 397 ff.: *Στένω σε τᾶς οὐλομένας* vom Schol. zu d. St. und vom Schol. zu Arist. Wesp. 270. 2) Aristoph. Wespen 273 ff.: *Τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν* vom Schol. zu V. 270. — Bloss irrthümlich 3) Eurip. Phön. 202 ff.: *Τύριον οἶδμα* vom Schol. zu d. St., wogegen dasselbe Lied von der Hypothesis zu den Persern richtig eine Parodos genannt wird. — Ferner können wir 4) aus Aristophanes' Fröschen 1317 ff. und dem Schol. zu d. St. mit Bestimmtheit entnehmen, dass Eurip. Elektra 432 ff. ein Stasimon ist[32]). Und endlich hat uns 5) Aristophanes in den Fröschen 1285 ff. einige wahrscheinlich sehr verstümmelte Fragmente von Stasimen aus der Sphinx und anderen Tragödien des Aeschylos aufbewahrt, die wir aber, da wir den Zusammenhang derselben nicht kennen, bei unserer Untersuchung nicht berücksichtigen werden.

So hätten wir denn ein ziemlich reichliches Material zusammen, das in der That ganz genügend wäre, wenn wir den Schriftstellern, denen die Citate entnommen sind, unbedingt Glauben schenken dürften. Aber wie wir dem zwölften Kapitel der Poëtik oben, wie wir hoffen, mit Grund, eine entscheidende

---

[30]) Denn das *ἐπὶ τὴν σκηνήν* ist ein handgreiflicher Irrthum.

[31]) Dies scheint in den Schlussworten liegen zu sollen: *ἄρχεται τῆς συμφορᾶς* oder *θρηνῳδίας*.

[32]) S. unten Anm. 120.

Auctorität abgesprochen haben, so können wir uns nicht verhehlen, dass auch die Bedeutung der angeführten Gewährsmänner nicht gerade erheblich ist. Ueber Plutarch werden wir unten ausführlich zu sprechen Gelegenheit haben; und wer wüsste nicht, aus wie trüben, vielfach verfälschten, oft sogar noch missverstandenen Quellen die Notizen der alten Scholiasten, Etymologen und Lexikographen häufig fliessen! Schon das muss uns mistrauisch machen, dass sich viele Widersprüche in ihren Angaben finden, dass z. B. ein und dasselbe Chorlied des Euripides (Phönissen 202 ff.) von der Hypothesis zu den Persern eine Parodos, vom Scholiasten zu jener Stelle selbst ein Stasimon genannt wird; dass ferner Eurip. Orest. 140 ff. als Parodos bezeichnet wird, während diese Worte nach einer nur einigermassen vernünftigen Vertheilung doch gar keinem Chorliede, sondern der Elektra angehören. Wenn es uns im Verlaufe der Untersuchung gelingen sollte, solche Irrthümer zu entschuldigen und zu erklären, um so besser: für den Anfang müssen sie uns die äusserste Vorsicht und Genauigkeit anempfehlen.

Diese Vorsicht räth uns aber, uns bei der Zusammenstellung des Materials, seiner Sichtung und Vergleichung nicht zu beruhigen, sondern auch alle weiteren uns etwa zu Gebote stehenden Mittel zur Erforschung der Begriffe Parodos und Stasimon gewissenhaft anzuwenden. Für ein solches halten wir die Ergründung ihrer Bedeutung aus der Etymologie und aus etwa vorhandenen anderweiten, unzweifelhaft echten Bestimmungen des Aristoteles: die Vergleichung der so gewonnenen Resultate mit dem Inhalt der Ueberlieferungen und ihre Anwendung auf die noch vorhandenen Dramen wird uns zuletzt zu einem Ergebniss führen, das der Wahrheit am nächsten kommt.

Πάροδος heisst in seiner ersten Bedeutung: der Weg an etwas vorbei, an etwas hin, längs einer Sache, vorzüglich ein enger Weg, ein Engpass, der an irgend einem Hindernisse, einem Berge, einem Flusse u. dgl. entlang führt [33]). In engerer Bedeutung heisst *πάροδος* im Schiffe der schmale Weg, welcher an den beiden Rändern des Fahrzeuges an den Ruderbänken entlang ging [34]), und im Theater heissen *πάροδοι* die engen Wege, welche von aussen in die weite Orchestra führen [35]). Wie aber die Composita von *ὁδός* sehr häufig die Bedeutung einer Handlung annehmen, so heisst *πάροδος* dann auch das Gehen an etwas hin, an etwas vorbei [36]), wie ja das Wort sehr häufig das Auftreten eines Schauspielers, eines Redners bezeichnet [37]). Auf den Chor angewandt, heisst *πάροδος χοροῦ* das Auftreten des Chors, die Bewegung desselben von der einen Seite, dem einen Eingang (*πάροδος*) der Orchestra her an den Zuschauersitzen vorbei bis zu dem Brettergerüste (der eigentlichen Orchestra), auf dem er seine ihm eigenthümliche Aufstellung annahm [38]). Ich halte es für zweifellos, dass der Ausdruck in dieser Bedeutung vom Kriegswesen entlehnt ist. Denn wie der Chor schon ganz kriegerisch *κατὰ στοίχους καὶ κατὰ ζυγά* geordnet ist, so hat er in allen seinen Evolutionen so viel Aehnlichkeit mit einer wohlgeordneten Heeresabtheilung, dass auch seine *πάροδος* irgend einer Truppenbewegung entsprechen wird. Nun braucht aber Xenophon [39]) das Verbum *παρελαύνειν* von dem parademässigen Vorbeirücken der

---

[33]) In dieser Bedeutung braucht Xenophon das Wort fast immer. Vgl. Anab. 1, 4, 4 (und 5): *ἦν γὰρ ἡ πάροδος στενὴ καὶ τὰ τείχη εἰς τὴν θάλατταν καθήκοντα.* 1, 7, 16: *ἦν δὲ παρ' αὐτὸν τὸν Εὐφράτην πάροδος στενὴ μεταξὺ τοῦ ποταμοῦ καὶ τῆς τάφρου.* 4, 2, 25 f. 4, 7, 4 u. Hellen. 6, 4, 27. Ganz ähnlich Anab. 4, 1, 2. Thuc. 3, 21, 2. — Der Engpass von Thermopylae heisst *πάροδος* bei Lysias in der Leichenrede §. 30.

[34]) Poll. 1, 88: *ἡ δὲ παρὰ τοὺς θρανίτας ὁδὸς πάροδος.* Daraus erklärt sich Athen. 5. pag. 203: Die Breite des Schiffes des Philopator war *ὀκτὼ καὶ τριάκοντα (πηχῶν) ἀπὸ παρόδου ἐπὶ πάροδον.*

[35]) Poll. 4, 126. 7. Vergl. Athen. 14, p. 622 C.

[36]) So Xenoph. Anab. 4, 2, 24: *οἱ πολέμιοι — ἐκώλυον τὰς παρόδους.*

[37]) In diesem Sinne brauchen auch *παρέρχεσθαι* die Attiker sehr oft.

[38]) In dieser Bedeutung findet sich das Wort sehr häufig bei Pollux. So wohl 4, 108: *ἡ εἴςοδος τοῦ χοροῦ πάροδος καλεῖται.*

[39]) Anab. 1, 2, 16· *οἱ δὲ (οἱ βάρβαροι) παρήλαυνον τεταγμένοι κατ' ἴλας καὶ κατὰ τάξεις.*

Truppen bei ihrem Feldherrn, und nach einer Stelle des Plutarch[40]) scheint *πάροδος* der terminus technicus für dieses Vorüberziehen bei einer Musterung, also für die Parade gewesen zu sein. Wie nun ein Heer an seinem Feldherrn, so marschirte der Chor bei seinem Auftreten (*εἴςοδος* oder *πάροδος*) an den Sitzen der Zuschauer gleichsam in Parade vorbei nach seinem Standorte, der eigentlichen Orchestra. Eine ähnliche Bedeutung hatte auch die *παράβασις* in der Komödie; und ebenso wie dieses Wort nicht bloss die Bewegung, die Evolution des Chors, um eine gewisse Art der Aufstellung zu erreichen, sondern auch den Vortrag bedeutet, welcher mit dieser Bewegung verbunden war oder gleich darauf eintrat: so hat auch *πάροδος* die Bedeutung des Liedes oder des Vortrages angenommen, welchen der Chor während oder unmittelbar nach seinem Auftreten und dem Vorbeimarsche an den Sitzen der Zuschauer nach dem Brettergerüste der Orchestra hielt. Und diese Bedeutung hat dann viel mehr Verbreitung erlangt, als die frühere der Bewegung selbst. Auf einen anderen Sinn des Wortes führt wenigstens die Etymologie nicht; und da die Griechen dergleichen Kunstausdrücke mit einer grossen Zähigkeit festhielten, so ist es durchaus nicht denkbar, dass jemals ein Gesang, der erst lange nachdem der Chor auf seinem Standpunkt angelangt, ja erst nach einigen Dialogen, die in seiner Gegenwart geführt worden sind, eintritt, mit dem Namen Parodos bezeichnet sein sollte. Wenn irgend wann ein Lied, während dessen und vor dessen Absingung der Chor eine geraume Zeit unbeweglich still stand, so genannt worden wäre, so würde weder das *παρά* noch die Andeutung einer Bewegung, die in *ὁδός* liegt, für dasselbe gepasst haben.

Schwieriger scheint die Ableitung des Wortes *στάσιμον*. G. Hermann[41]) hat vor Jahren die Meinung ausgesprochen, *στάσιμον* (erg. *μέλος*) sei ein fortlaufendes, in stetigem Zusammenhang Strophen und Antistrophen ohne Unterbrechung durch ungleichartige Theile umfassendes Lied, das vorzüglich keine abgesonderten anapästischen und trochäischen Systeme in sich dulde. Aber gegen diese Erklärung hat schon Ritter[42]) den sehr begründeten Einwand gemacht, dass stetig fortlaufend bei den Griechen nicht *στάσιμος*, sondern *συνεχής* heisst. Doch selbst, wenn man annimmt, jener Begriff könnte durch das Wort *στάσιμος* bezeichnet werden, bleibt immer noch ein Uebelstand zurück: die Definition ist zu weit — denn es giebt auch *πάροδοι*, welche aus ununterbrochenen Reihen von Strophen und Antistrophen ohne Anapästen und Trochäen bestehen. Eine andere Deutung giebt Bernhardy[43]). Er leitet nämlich das Wort von *στάσις*, die Rotte, ab, und fasst es als *μέλος* einer Rotte, das aus nicht zu ausgedehnten Gesängen gegenübertretender Reihen ohne orchestische Begleitung in rein melischen Formen bestanden habe. Diese Erklärung setzt etwas durchaus Unerwiesenes voraus, dass nämlich die Strophen und Antistrophen der Stasima nicht von dem ganzen Chor, sondern von einzelnen Abtheilungen desselben, die sich zu diesem Behuf in irgend einer Art getrennt gegenübertraten, gesungen worden wären. Diese Voraussetzung ist aber nicht bloss unerwiesen, sondern auch, falls sie sich auf alle Stasima erstrecken soll, mehr als unwahrscheinlich: denn wenn die Trennung des ganzen Chors in zwei geschiedene Hälften oder in noch zahlreichere Theile als selten von den alten Erklärern geradezu angemerkt wird, so ist es doch gegen alle Analogie anzunehmen, diese regelmässige Scheidung desselben in den Stasimen sei der Aufmerksamkeit jener Gelehrten ganz und gar entgangen. Die Stelle des Aristophanes[44]), welche Bernhardy für seine Behauptung anführt, beweist eher gegen als für ihn: denn dass dort *στάσις* nicht eine Rotte, eine Abtheilung des Chors bedeuten kann, wird Jeder zugeben, der den Sinn der Worte erwägt. Wahrscheinlich ist Bernhardy auf jene Erklärung durch den Gebrauch des Wortes *στάσις* vom Chor in einigen Dramen des Aeschylos hingeleitet worden[45]). Aber in keiner der betreffenden Stellen bedeutet

[40]) Plut. T. II. p. 969. D.: *Ὀλίγαις δὲ ὕστερον ἡμέραις ἐξέτασις ἦν τῶν στρατιωτῶν καὶ πάροδος, καθημένου τοῦ βασιλέως.*

[41]) In den Anmerkungen zu Aristot. Poët. 12, 8. [42]) a. a. O. S. 170. f. [43]) Literaturg. II, S. 740.

[44]) Frösche 1307, bei Dind. 1281: *μή, πρίν γ᾽ ἂν ἀκούσῃς χατέραν στάσιν μελῶν.*

[45]) Aesch. Choëph. 114. 459. Eumenid. 311. Dind. 300. Müller.

στάσις eine einzelne Abtheilung des Chors, sondern im V. 114 der Choëphoren wird die Gesammtheit desselben und Elektra[46]), im V. 459 der ganze Chor der Mädchen[47]), und in den Eumeniden[48]) wiederum der ganze Chor der Erinnyen dadurch bezeichnet. Wollte man also *στάσιμον* von *στάσις* in der Weise Bernhardy's ableiten, so hätte man darunter wohl eher einen Gesang des ganzen, vollständigen Chors, als ein Lied einzelner Abtheilungen desselben zu verstehen.

Wenn wir auf die erste Bedeutung des Wortes *στάσιμος* zurückgehen, so finden wir, dass dieselbe etwa unserm »feststehend, unbeweglich« entspricht. So sind *στάσιμα ἄστρα*[49]) die Fixsterne im Gegensatz zu den Planeten; so sagte man selbst *στάσιμον ὕδωρ* vom stillstehenden Wasser im Gegensatz zum fliessenden, und auch das ruhige Meer ward *στάσιμος* genannt[50]). Auf etwas Bewegliches übertragen bezeichnet das Wort das Stetige, Gleichmässige, Ruhige und Gemessene der Bewegung: so heisst *τὸ στάσιμον τῆς ἵππου*[51]) die feste, schwere Reiterei im Gegensatz zu der leichten, beweglicheren; die Greise sind[52]) *οὐ στάσιμοι διὰ γῆρας*, Ringer und Soldaten dagegen werden *στάσιμοι* genannt; ja Platon[53]) kennt sogar eine *στάσιμος κίνησις*. Auch in der Musik wurde das Wort gebraucht: *στάσιμος ἁρμονία*[54]) war eine ruhige, gesetzte, nicht aufregende Tonweise, die sogenannte *ὑποδωριστί*. Auf den Charakter endlich angewendet bezeichnete das Wort das Standhafte, Consequente, Feste und Unveränderliche der Grundsätze[55]). Beziehen wir nunmehr den Begriff des Wortes *στάσιμος* auf einen Gesang, so wird *στάσιμον μέλος* nur sein können ein ruhiges, gehaltenes, gesetztes Lied, das ohne heftige Bewegungen vorgetragen wird; ein Lied, in welchem die Gefühle nicht so übermässig und gewaltsam hervortreten, dass sie den Menschen bis zur heftigen äusseren Darstellung der Leidenschaft hinrissen, sondern das vielmehr in ernster, obwohl bewegter und häufig tief ergreifender Weise, ruhig und fest die Empfindungen der Personen malt, welche es vortragen; ein Lied ferner, bei dessen Vortrag der Chor seine Stellung nicht verändern darf. Die einfache, gemessene Gesticulation ist natürlich, sofern sie nicht in das Orchestische übergeht, nicht ausgeschlossen. So steht das Stasimon einerseits der Parodos gegenüber, bei welcher der Chor entweder im Marschschritt bei den Zuschauern vorüberzieht oder in bewegterer, wechselvollerer Mimik seinem Standorte zustrebt, andrerseits unterscheidet es sich auch von den sogenannten Tanzliedern (*ὀρχηστικά*), bei denen er seine ruhige Stellung verlässt, um unter symmetrischer Verbreitung über den Raum des Gerüstes der Orchestra mit lebhaften, affectvollen Geberden stürmischere, plötzlich auftauchende Empfindungen zu offenbaren.

Nach dem Gesagten kämen wir in der Erklärung der Parodos sowohl, wie in der des Stasimon auf die alten, auch von Böckh und O. Müller gebilligten Definitionen einiger Scholiasten und Grammatiker zurück, wonach die Parodos der Einzugsgesang, Stasimon aber ein Lied ist, *ὅπερ ἱστάμενοι* (Andere *στάντες*) *ᾖδον οἱ χορευταί*, wobei jedoch natürlich nicht an jene steife, regungslose Haltung zu denken ist, welche an den Choreuten in der Zeit des Verfalls der dramatischen Kunst getadelt wird[56]). Für die relative Ruhe und Unbeweglichkeit des Chors bei dem Vortrag der Stasima ist ein sehr bedeutender Beweis der Umstand, dass von ihnen, den Standliedern, wie wir sie nunmehr nennen können, die schon erwähnten, sogenannten Tanzlieder, die im Ganzen nur selten vorkommen und meist sehr kurz sind[57]),

---

46) V. 112: *ἐμοί τε καὶ σοὶ τάρ᾽ ἐπεύξομαι τάδε.* 114: *τίν᾽ οὖν ἔτ᾽ ἄλλον τῇδε προστιθῶ στάσει.*
47) *στάσις δὲ πάγκοινος ὧδ᾽ ἐπιρροθεῖ·* 48) *στάσις ἁμά.* V. 311. 49) Poll. 4, 156.
50) *ἐν στασίμῳ θαλάττῃ πλεῖν.* Poll. 1, 106. 51) Polyb. 3, 65, 6. 52) Poll. 3,149. 1, 130.
53) Plat. Sophist. 256 B. 54) Aristot. Probl. 19, 49.
55) So nennt Pollux den König und den Richter *στάσιμος* (1, 40. 8, 10.)
56) Vgl. den Komiker Platon bei Athenäus 14, p. 628 D. — Die höchst wunderliche Angabe des Scholiasten zu Eurip. Hekabe 647 braucht wohl weder angeführt noch widerlegt zu werden.
57) Sie bestehen wohl meist nur aus höchstens zwei Strophenpaaren. Das Lied Trachin. 205 ff. hat nur eine Strophe ohne Antistrophe.

ausdrücklich unterschieden werden. Sie heissen bald *ὀρχηστικά*, bald *ὑπορχήματα*, und sind schon äusserlich leicht erkennbar an ihren lebhaften, zum Tanz einladenden Rhythmen[58]).

Was nun die Stellung und Bedeutung dieser Chorlieder dem ganzen Drama gegenüber betrifft, so ist darüber Folgendes zu bemerken. Der Chor besteht in der bei weitem grösseren Anzahl der erhaltenen Dramen aus Leuten der Stadt oder der Gegend, in der die Handlung vor sich geht. Nur in verhältnissmässig wenigen ist er aus Personen zusammengesetzt, die erst aus weiterer Ferne an den Ort der Handlung gekommen sind; in diesem Falle jedoch sind sie entweder schon durch einen längeren Aufenthalt mit den Verhältnissen des Ortes und der handelnden Personen, oder, wenn sie erst kurz vor den in dem Drama dargestellten Ereignissen oder gar während derselben eingetroffen sind, wenigstens mit den handelnden Personen, vorzüglich mit der Hauptperson, in so weit vertraut, dass die allgemeinen Bedingungen der zu schildernden Handlung als ihnen hinlänglich bekannt vorausgesetzt werden können. Kurz, da, wie wir oben gesehen, der Prolog die Exposition des Dramas zu übernehmen hat, so ist das, was in ihm ausgeführt wird, jedes Mal als dem Chor bekannt zu denken; daher denn nach der älteren, kunstloseren Weise häufig der Chor selbst den Prolog vortrug, wie in einigen Dramen des Aeschylos und im Rhesos, oder wenigstens einen Theil des im Prolog Anzuführenden in der Parodos erläuterte, wie im Agamemnon. Von der Entwickelung der dem Drama eigenthümlichen Handlung konnte er natürlich nichts wissen, da ja diese eben eine neue, wenn auch auf den allgemeinen Bedingungen des Stückes (*τὰ ἔξω τοῦ δράματος*) begründete ist. Daher kann der Chor wohl selbst entweder den ganzen Prolog übernehmen oder einen Theil desselben, d. h. er kann wohl vor vollständig absolvirtem Prolog aus irgend einem besonderen Grunde erscheinen; er muss aber durchaus gleich nach der vollständigen Exposition, und kann nicht etwa erst nach dem Beginn der Entwickelung einer neuen Handlung, erst nach einem oder mehreren Epeisodien auftreten: denn der dem Drama eigenthümlichen Handlung soll er ja[59]) als ruhiger und freundschaftlicher Theilnehmer beiwohnen. Daher sagt, obwohl in ganz äusserlicher Auffassung, so doch für die meisten Fälle richtig das zwölfte Kapitel der Poëtik: Der Prolog ist der ganze Theil des Dramas vor dem Auftritt des Chors. Wenn aber der Chor unmittelbar nach der vollständigen Exposition im Prolog und vor der Entwickelung der eigentlichen Handlung auftreten muss, und wenn ferner die Parodos, wie wir oben gesehen haben, der Gesang oder Vortrag, den der Chor bei seinem Auftreten und während seines Vorbeimarsches an den Sitzen der Zuschauer oder unmittelbar nachher aufführt, also ein Einzugsgesang ist; so folgt daraus, dass die Parodos regelmässig unmittelbar nach dem Prolog gesungen oder gesprochen werden muss und niemals bis hinter ein Epeisodion verschoben werden kann. Jede Person also, die durch ihr erstes Auftreten auf die Entwickelung der Haupthandlung irgend einen wesentlichen Einfluss ausübt, kann erst nach der Parodos erscheinen. Danach hat also das zwölfte Kapitel der aristotelischen Poëtik in gewissem Sinne Recht, wenn es behauptet, die Parodos sei der erste Vortrag des Chors; denn in den meisten Tragödien fällt allerdings die Parodos mit dem ersten Vortrage vollständig zusammen. Doch ist diese Thatsache keine

---

[58]) Als solche Orchestika sind ausdrücklich genannt: Soph. Aj. 693 ff. Schol.: *ἔφριξ' ἔρωτι· χρείας ἕνεκα τὸ χορικὸν νῦν παρείληπται· — — διὸ καὶ τὴν ὄρχησιν ποιοῦνται.* Im Chorliede selbst vgl. besonders V. 698—702. — Trach. 205. ff. Vgl. 216: *ἀείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι τὸν αὐλόν*, und dazu der Schol.: *τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται*, und zwar, wie der Text zeigt, zum Schall der Flöte. — Ausser diesen beiden hält Böckh noch für Tanzlieder: den Flehgesang an den Dionysos in der Antigone 1070—1097 oder 1115—1154 Dind. (vgl. Böckhs Uebers. der Antigone S. 182); das Lied Kön. Oed. 1079 ff. (1086 ff. Dind.); vgl. ebendas. S. 282. Ausserdem ist der Tanz noch deutlich zu erkennen in Eurip. Elektr. 859 ff. Bakch. 73 ff., wo ein kurzes Orchestikon in die Parodos eingelegt scheint; ebendaselbst 1153 ff. Asistoph. Thesm. 953 ff. Der Name *ὑπόρχημα* findet sich z. B. Athen. 14, p. 628 D. Luc de salt. 16. Plat. Jon. p. 534 C. Bekanntlich giebt es auch eine durchaus für sich bestehende Gattung von Dichtungen unter dem Namen »Hyporchemen.« [59]) Aristot. Probl. 19, 48.

nothwendige, sondern eine rein zufällige, und in einzelnen Fällen wird die Parodos nicht der erste Chorgesang überhaupt zu sein brauchen; sind doch Dramen vorhanden, in welchen der Chor nicht gleich in der Orchestra, sondern vorher auf dem Proskenion, der Bühne, erscheint. Und endlich ist der Zusatz, die Parodos sei der erste Vortrag des ganzen Chors, nur dann richtig, wenn man in den vieldeutigen Ausdruck den Sinn legt, dass sich entweder zugleich oder nach und nach alle Mitglieder desselben daran betheiligen müssen[60]); denn ein Gesang oder ein Vortrag des vollstimmigen Chors, in welchem alle Mitglieder zugleich singen, wird die Parodos nicht immer zu sein brauchen, wenn sie es auch in vielen Fällen ist. Selbst für die successive Mitwirkung Aller spricht nicht sowohl eine innere Nothwendigkeit, als vielmehr die aus einer gewissen Neigung zur Symmetrie herzuleitende Gewohnheit der griechischen Dramatiker, nicht Einzelne exclusiv zu beschäftigen. Auch die Hypothesis zu den Persern hat im Allgemeinen Recht, wenn sie sagt, die Parodos sei ein Gesang, durch welchen der Chor seinen Einzug motivirt; denn wie die meisten auftretenden Personen unmittelbar nach ihrem Erscheinen offener oder verblümter anzudeuten pflegen, wer sie sind und weshalb sie kommen, so ist es auch ganz naturgemäss, dass der Chor eine solche Erklärung über die Gründe seines Kommens abgebe. Ja, man kann sogar behaupten, diese oder eine ähnliche Andeutung finde sich bald deutlicher, bald versteckter ausgesprochen, oft auch schon in dem Prologos vorbereitet, in jeder Parodos[61]): nur darf man nicht sagen, eben dieses sei der einzige oder auch nur der Hauptinhalt des Liedes; denn gewöhnlich dienen solche Erklärungen nur zur Einleitung, und der eigentliche Zweck desselben steht in weit innigerem Zusammenhange mit der Handlung des Drama's. Die äusserlichen Merkmale des Einzugsgesanges umfasst am vollständigsten die Erklärung des Scholiasten zu Euripides' Phönissen 202: danach ist die Parodos ein Lied, das der Chor in der Bewegung bei seinem Einzuge singt. Zur grösseren Deutlichkeit fehlt hier nur noch ein einziges Moment; wir müssen nämlich sagen: die Parodos ist der Vortrag, den der Chor in der Bewegung bei seinem Einzuge in die Orchestra, oder unmittelbar nach seiner Ankunft auf seinem Standpunkte in derselben hält. Wir unterscheiden mit Absicht »bei seinem Einzuge in die Orchestra« und »nach seiner Ankunft auf seinem Standpunkt in derselben«; denn es giebt Parodoi, auf welche der erste, und wieder andere, auf welche der zweite Ausdruck mehr zu passen scheint. Bloss auf Einzugslieder, die in der Bewegung vorgetragen werden, bezieht sich die Bemerkung des Scholiasten zu Arist. Acharn. 204, dass nämlich, wenn der Einzug des Chors mit einer gewissen Schnelligkeit geschieht, das trochäische Metrum angewendet werden kann, damit, wie der Scholiast sagt, die Worte schon die laufende Eile der Choreuten ausdrücken. Ebenso findet sich auch in vielen Einzugsliedern, bei deren Absingung der Chor gemessener und ruhiger die Räume der Orchestra durchschreitet, das anapästische Metrum, das für einen festen, fast militärischen Taktschritt das geeignetste ist. Und dass die Einzugslieder, bei deren Vortrag der Chor in Bewegung ist, oft ganz oder theilweise aus Anapästen oder Trochäen bestehen, hat wohl auch das zwölfte Kapitel der Poëtik andeuten wollen, wenn es den Gegensatz der Parodos, das Stasimon, ein Chorlied ohne Anapästen und Trochäen nennt: eine Definition, die, obwohl durchaus unrichtig, durch diese Annahme doch einigermassen erklärlich wird.

Eine Frage ist hier noch zu beantworten, die für die Feststellung des Begriffes der Parodos von der grössten Bedeutung ist: Kann es in einer und derselben Tragödie mehrere Einzugslieder geben? O. Müller behauptet nämlich[62]), wenn der Chor nicht mit einem vollstimmigen Gesange in geordneten

---

[60]) O. Müller Eumen. S. 89.

[61]) Man wird mich nicht missverstehen: eine solche Erklärung braucht nicht immer explicite gegeben zu werden; sie kann auch implicite in den Worten liegen. Wenn im Kön. Oed. in der Parodos der Chor den Seherspruch des Zeus anruft und begierig ist, seinen Inhalt zu hören, so ist das eben so gut, als wenn er sagt: Ich habe gehört, dass ein solcher Spruch ergangen ist; ich komme desshalb, um das Nähere zu erfahren.

[62]) Griech. Literaturg. II., S. 71.

Reihen, sondern in zerstreuten Linien und mit einem kommosartigen Liede die Orchestra betrete, so sei eine doppelte Parodos zu unterscheiden, eine kommatische und eine dem Stasimon ähnliche, die der Chor erst in seiner regelmässigen Ordnung vortrage. Halten wir diese Behauptung mit den von uns bisher gewonnenen Resultaten zusammen, so müssen wir sie bedeutend ermässigen. Da der Chor nur ein Mal die Orchestra betritt, und, wenn er sie betreten, meist nicht mehr verlässt, bevor das Drama zu Ende ist, und da er nach dem Abgange der Schauspieler gleichfalls sich entfernt, so ist eine eigentliche Parodos nur ein Mal möglich. Aber es giebt allerdings Dramen, in denen der Chor vor seinem Einzug in die Orchestra sich auf der Bühne befindet, später diese verlässt und nun erst in der Orchestra erscheint, und in solchen Dramen, wo zugleich die Parodos nicht der erste Vortrag des Chors ist (gegen Poët. 12.), muss man allerdings unterscheiden zwischen allen den Vorträgen, die der Chor während seines Aufenthaltes auf der Bühne hält, und dem Einzugsliede, welches er bei seinem Eintritt in die Orchestra anstimmt. Jene Lieder aber, die der Chor auf der Bühne vorträgt, können in keinem Falle *πάροδοι* genannt werden, und es bleibt deshalb das bei dem Einzuge des Chors in die Orchestra gesungene Lied stets die einzige eigentliche Parodos. Nur dann könnte man etwa zwei *πάροδοι* annehmen, wenn man *πάροδος*, vom Chor gesagt, ganz allgemein in der Bedeutung »Auftritt« nehmen dürfte: denn in der eben beschriebenen Art von Dramen tritt der Chor allerdings zwei Mal auf. Da man nun aber das Wort wohl vom Auftritt des Schauspielers, aber schwerlich von dem des Chors auf der Bühne gebrauchte, so ist selbst die Benennung, welche die Alten dem Auftreten des Chors in der Orchestra nach seinem Abzug von der Bühne, wo er vorher gewesen war, beilegten, die Benennung *ἐπιπάροδος*[63]), streng genommen nicht richtig, wenn nämlich dieses Wort eine zweite Parodos bedeuten soll. Nur in einem Drama, in dem der Chor die Orchestra betritt, dann wieder verlässt und zum zweiten Male betritt, beide Male an den Zuschauersitzen vorbeimarschirend, oder wo der Chor, in zwei grössere Massen gespalten, nicht zusammen, sondern in zwei Gruppen auftritt, nur in einem solchen würde man zwei eigentliche Parodoi unterscheiden können: unter den uns erhaltenen aber findet sich von der ersten Art kein einziges (die Ausnahmen sind nur scheinbar: so der Aias), von der zweiten nur eines, die Lysistrate des Aristophanes.

Nach diesen Erläuterungen ist der Begriff des Stasimon leicht zu entwickeln. Wenn die Parodos des Chors nothwendig war spätestens nach der Exposition des Dramas, d. h. nach dem Prolog, so wird das Stasimon nunmehr ganz und gar der Entwickelung der dem Drama eigenthümlichen Handlung angehören. Wo in dieser Entwickelung ein Ruhepunkt, ein Stillstand eintritt, da wird derselbe durch Einschiebung eines Stasimon bezeichnet: d. h. also: die Stasima werden die Grenzen bilden zwischen den einzelnen Epeisodien, deren erstes gleich nach der Parodos beginnt, und nach dem letzten Stasimon muss die Exodos eintreten. Sonach werden sich in den meisten Dramen Parodos und Stasima, Einzugslied und Standlieder, äusserlich leicht unterscheiden lassen; und nicht schwieriger wird die Trennung der Kommoi und der Stasima sein. Denn abgesehen davon, dass in der Regel der Kommos mit zum Epeisodion gehört und nur sehr selten dessen Grenze bildet, ist er auch daran leicht zu erkennen, dass er stets in einem Wechselgesange besteht meist zwischen dem Chor und einem Schauspieler[64]), und dass seine Rhythmen weit heftiger und leidenschaftlicher sein müssen, als die des Stasimon, wie denn ja der Dochmius hauptsächlich dem Kommos angehört. Eher könnte man ein Stasimon mit einem Tanzliede (Hyporchem) verwechseln; aber auch diese wird man an Rhythmen und Inhalt leicht herauserkennen, da sie dazu bestimmt sind, durch eine kurze, ausdrucksvolle mimische Darstellung eine besonders lebhafte, vorübergehende Empfindung stark zu bezeichnen[65]).

Auch dem Inhalte nach werden sich Einzugslieder und Standlieder leicht unterscheiden lassen.

---

[63]) Poll. 4, 108. Ich halte das Wort für ein Machwerk der Alexandriner.

[64]) *κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.* Aristot. Poët. c. 12. [65]) O. Müller: Griech. Literaturg. II., S. 72.

In den ersteren wird irgend wie von dem Erscheinen des Chors und seinen Gründen die Rede sein; ferner werden sie häufig in eine nähere oder entferntere Vergangenheit zurückgreifen, um diese mit der Gegenwart zu verbinden; aus bereits verflossenen oder noch bestehenden Zuständen wird die sich vorbereitende Veränderung abgeleitet und motivirt werden. Die Parodos hat somit wesentlich den Zweck der Vorbereitung, der Chor wird darin gewöhnlich sein Verhältniss zu den in dem Drama auftretenden Hauptpersonen kurz und in bestimmten Ausdrücken angeben; er wird den Zuschauer durch einige scharf bezeichnende Winke in der Art und Weise, in den Gründen und Motiven der sich entspinnenden Ereignisse orientiren; und zwar genauer und unparteiischer, als es durch irgend einen Schauspieler geschehen könnte, da diese bei den heraufziehenden Verwickelungen alle selbst betheiligt und interessirt sind, der Chor dagegen, wenn auch selten ganz parteilos, weit leidenschaftsloser und ruhiger den Begebenheiten gegenübersteht. Diese Orientirung des Zuschauers wird um so kunstvoller sein, je absichtsloser sie erscheint: da der Chor selbst von den sich erst entwickelnden, also zukünftigen Ereignissen nichts weiss, so werden seine gleichsam bewusstlos hingeworfenen Aeusserungen dem mit dem Inhalt der Fabel im Allgemeinen schon vertrauten Zuschauer die leitenden Gesichtspunkte, die ganze Auffassung und Tendenz des Dichters um so nachdrücklicher einprägen[66]). Weit mannigfaltiger kann der Inhalt der Stasima sein. Da sie dazu bestimmt sind, Ruhepunkte hinter den einzelnen Abschnitten der Handlung zu bilden, so werden sie stets in einer mehr oder weniger engen Beziehung zu dem vorangehenden Epeisodion stehen müssen; wenigstens tadelt Aristoteles[67]) ausdrücklich diejenigen Stasima, welche etwas so ganz Fremdartiges oder Allgemeines enthalten, dass sie mit der dargestellten Handlung in keinem innigeren Zusammenhange stehen, als mit jeder andern. Sie werden zu diesem Behuf allerdings auch in die Vergangenheit, gewöhnlich in die fernere, zurückgehen können, aber vorzüglich, um einen nur ideellen Zusammenhang — Behufs der Exemplicifirung — mit der Gegenwart nachzuweisen. Wie sich der Prolog zu den Epeisodien verhält, so verhält sich die Parodos zu den Standliedern; jene dient zur Einleitung, diese geben die leitenden Gesichtspunkte in dem bereits eingetretenen Conflicte an. Dies thun sie häufig in einer sehr tiefen, aufregenden Weise, aber doch mit würdigem Ernst und einer Gemessenheit und Ruhe, welche die Leidenschaft nie bis zu dem Punkt anwachsen lässt, wo der mimische Tanz den Ausdruck der Empfindungen übernehmen müsste: dies ist vielmehr den Hyporchemen vorbehalten. Wenn man überhaupt in der Poësie, in tragischen Chorgesängen von Verstandesreflexionen reden darf, so noch am ersten in den Stasimen. Der Chor ist nicht selten genöthigt, in Rücksicht auf die in dem eben beendigten Epeisodion geäusserten Ansichten seine Zustimmung oder sein Missvergnügen auszusprechen und zu motiviren, natürlich immer in poëtischer Weise. Danach liegt ein Moment der Wahrheit sowohl in der Erklärung der Hypothesis zu den Persern, welche das Stasimon als ein Lied bezeichnet, in welchem der Chor, ohne seinen Standpunkt zu verändern, die traurigen Begebenheiten des Dramas beklagt (nur dass diese Erklärung zu eng ist, und auch zu weit, denn sie passt auch auf die Kommoi), als auch in der Definition des Scholiasten zu Euripides Phönissen 202, wonach das Stasimon ein Lied ist, das der Chor nach der Parodos — aber auch nach einem anderen Stasimon oder einem Hyporchem — unbeweglich stehend singt, und das mit dem Stoffe des Dramas in Verbindung steht. Am ungeschicktesten aber und am äusserlichsten, ja selbst falsch ist die Erklärung des zwölften Kapitels der Poëtik, welche das Stasimon zu einem Liede ohne Anapästen und Trochäen machen will.

Wir kommen nunmehr zu der schwierigen Aufgabe, unsere Ansicht von der Parodos durch die Anwendung derselben auf die vorhandenen Dramen zu prüfen: das Stasimon lassen wir von nun an ausser Acht, da wir nur Behufs der genaueren Unterscheidung von der Parodos bisher ausführlicher davon gesprochen haben. Es wird aber das Beste sein, vor dieser Ausführung kurz anzugeben, in welcher

[66]) Man vgl. nur die Parodos des Agamemnon. [67]) Er nennt solche Stasima ἐμβόλιμα.

Weise sich wahrscheinlich die verschiedenen Arten der Einzugsgesänge auseinander entwickelt haben, um sie danach sogleich auseinander zu halten und einzutheilen[68]).

Da nämlich Parodos ein Einzugslied bedeutet, so sind wir[69]) der Ueberzeugung, dass in den ältesten Zeiten des Dramas, so weit wir nämlich dessen Entwickelungsgeschichte zu übersehen vermögen, die Parodos von dem durch die Seiteneingänge der Orchestra eintretenden und nach seinem Standpunkte bald schneller bald langsamer hinschreitenden Chore eben während dieser Bewegung an den Zuschauersitzen vorüber vorgetragen wurde. Danach würde die früheste Art der Parodos die sein, in welcher trochäische und anapästische Systeme die metrische Form des Gesanges bilden. Um die Einförmigkeit dieser Art des Einzugsliedes zu vermannichfaltigen, kamen die Dichter auf den Gedanken, in jene trochäischen und anapästischen Systeme antistrophisch geordnete Gesänge in rein melischen Formen einzuschieben, bei deren Vortrag dann der Chor, um sich den in dem grosson Raum des Theatrons zerstreuten Zuschauergruppen besser zu zeigen, stehen blieb, während er bei dem Beginn neuer anapästischer oder trochäischer Systeme wiederum vorwärts schritt, um bei dem Wiedereintritt melischer Formen anderswo anzuhalten. In der Natur der Sache war es begründet, dass man nach und nach die erwähnten Systeme selbst, mit denen die antistrophisch geordneten Gesänge verbunden wurden, gleichfalls nach den Gesetzen der strophischen Symmetrie baute. — Sobald aber ein Mal das Beispiel antistrophischer Lieder in der Parodos gegeben war, wurde auch der Uebergang zu solchen Einzugsliedern sehr leicht, die mit Beseitigung der trochäischen und anapästischen Systeme nur aus strophisch sich entsprechenden Massen bestanden. Solche Gesänge wurden vielleicht gar nicht während des Vorbeimarsches selbst, sondern unmittelbar nach demselben, sobald der Chor seinen Standpunkt erreicht hatte, vorgetragen. Parodoi ohne antistrophischen Bau in andern Metren als Anapästen und Trochäen scheinen sehr selten angewendet worden zu sein.

Dies wäre die Eintheilung der Parodoi nach den metrischen Formen, die in ihnen, natürlich in sehr wechselvoller Mannichfaltigkeit und Vermischung, zur Anwendung kamen. Es giebt aber auch noch einen andern Eintheilungsgrund, der hier nicht unberücksichtigt bleiben darf. In den frühesten Zeiten des Drama's nämlich scheint während der Parodos die Bühne meist leer oder die auf derselben befindlichen Schauspieler so in sich versunken gewesen zu sein, dass der Chor ohne Berücksichtigung derselben und seine Worte direkt an die Zuschauer richtend die Parodos vortragen konnte. Seit der weiteren Entwickelung und Vervollkommnung der dramatischen Kunst aber kam es, als die Schauspieler immer bedeutender zu werden und den Chor aus seiner ursprünglich so sehr bevorzugten Stellung zu verdrängen anfingen, sehr häufig vor, dass diese unmittelbare Beziehung zwischen Chor und Zuschauern aufgehoben und durch eine dem Princip der Einheit der Handlung entsprechende Wechselwirkung zwischen dem ersteren und den Personen der Bühne ersetzt wurde; in diesem Falle durfte der Chor nicht mehr unmittelbar mit den Zuschauern verhandeln, sondern er richtete fortan auch die Parodos an die Hauptträger der Handlung, deren Theilnehmer oder Beobachter er wurde, an die Schauspieler. In diesem Falle veranstaltete der Chor, der sich nun nicht mehr als ein integrirender Theil vom Ganzen ablöste, sondern dem Zwecke des Drama's sich unbedingt unterwerfen musste, seinen Einzug wahrscheinlich der Bühne näher, als dem Theatron; und da er dann, entweder von der auf der Bühne befindlichen Hauptperson

---

[68]) Damit die Grenzen dieser Abhandlung nicht gar zu weit ausgedehnt werden, können nur ganz kurz die Parodoi aus den einzelnen Dramen ausgesondert und allein in schwierigen Fällen ausführlichere Gründe für die aufgestellte Ansicht angegeben werden. Beim Leser muss Inhalt und Entwickelung der Handlung als bekannt vorausgesetzt und angenommen werden, dass er auch die auf die Parodos folgenden Chorgesänge einer kurzen Prüfung würdige. Dann wird er häufig finden, dass mit mehr Vorsicht und Genauigkeit verfahren worden ist, als es auf den ersten Anblick vielleicht scheinen könnte.

[69]) Mit O. Müller: Gr. Literaturg. II, S. 65 ff. u. Eumen. S. 88 ff.

gerufen oder durch irgend eine sie betreffende wichtige Nachricht von selbst hergetrieben, oft schon bei seinem Eintritt in einer heftigen, leidenschaftlichen Erregung sich befindet, so erscheint er zuweilen nicht in geordneten Schaaren *κατὰ στοίχους* und *κατὰ ζυγά*, sondern einzeln und zerstreut (*σποράδην*). Und weil er sich nun mit seinen Gefühlen gleich unmittelbar an die Person wendet, deren Schicksal seine Theilnahme in Anspruch nimmt, und diese ihm auf seine Aeusserungen antworten muss, so nimmt dann die Parodos mehr oder weniger die Form eines Dialogs an, jedoch des aufgeregten, leidenschaftlichen Dialogs zwischen Chor und Schauspieler, d. h. des Kommos. Eine solche Parodos könnte man ganz füglich eine kommos-artige, eine kommatische nennen: nur muss man sich dann hüten anzunehmen, es sei ausser ihr noch eine andere möglich. Denn auch in der kommatischen Parodos erreicht der Chor vom Eingange der Orchestra aus, obwohl immerhin oft in vielfach verschlungenen Wendungen und Gängen, seinen Standort; und da er sich, wenn er diesen (das Brettergerüst, die eigentliche Orchestra) erreicht, vor dem Ende des Stückes nicht wieder ganz aus den Räumen des Theaters entfernt, so ist eine zweite Parodos nicht möglich.

Wir gehen nunmehr an die Bestimmung der Stelle und des Umfangs der Parodoi in den einzelnen uns erhaltenen Dramen nach den aufgestellten Gesichtspunkten.

Bei Aeschylos gehören bei weitem die meisten Einzugslieder zu den an die Zuschauer unmittelbar gerichteten, und unter diesen wieder die meisten zu den anapästischen ohne antistrophische Entsprechung.

In den Persern betritt der Chor persischer Greise, noch ehe wir einen Schauspieler auf der Bühne erblickt haben, die Orchestra, und recitirt, während er die Räume derselben durchschreitet, zehn anapästische Systeme[70]), in denen er zuerst seine Stellung zu dem persischen Herrscherhause, dann als Grund seiner Ankunft die unendliche Bangigkeit um das ungeheure, schon so lange Zeit abwesende Heer angiebt. Es kann kein Zweifel sein, dass dies die Parodos und zugleich der Prolog des Stückes ist[71]). Zweifelhaft könnte es sein, ob man nicht auch die dem mit V. 65 beginnenden antistrophischen Gesange, dem ersten Stasimon, folgenden vier anapästischen Systeme nebst den vier sie schliessenden trochäischen Versen zur Parodos ziehen muss, die dann 15 leicht erkennbare Abtheilungen umfassen würde.

Ganz ähnlich wie in den Persern ist es in den Schutzflehenden des Aeschylos. Auch hier hat der Chor den Prolog, auch hier hält er, ehe ein Schauspieler die Bühne betreten, seinen Einzug mit Anapästen und zwar neun Systemen[72]). Von des Nils Mündungen sind die Töchter des Danaos geflohen, um der Ehe mit des Aegyptos Söhnen zu entgehen, und nach Argos haben sie sich mit den Zeichen der Hülfeflehenden, den mit Wollenfäden umwundenen Oelzweigen, gewandt, um hier in der befreundeten Stadt, der Geburtsstadt der Io, Schutz vor den Verfolgern zu erhalten. Auch hier lässt der Inhalt keinen Zweifel, dass wir die Parodos des Stückes vor uns haben; unmittelbar auf sie folgt, wie in den Persern, das erste Stasimon von nicht geringer Ausdehnung.

Im Agamemnon tritt der Chor erst nach dem Prologe, den hier der Feuerwächter auf dem Königspalaste von Argos hält, in die Orchestra ein, und recitirt während seines Einzuges an die Zuschauer gewendet — denn der Feuerwächter entfernt sich von der Bühne, sobald er das Zeichen erblickt hat — neun anapästische Systeme[73]). Die zurückgebliebenen Greise von Argos besprechen ausführlich ihre

---

[70]) V. 1—64. O. Müller Eumen. S. 89 rechnet nur neun Systeme; wohl ein blosser Irrthum.

[71]) Daher die Hypothesis: *προλογίζει χορὸς πρεσβυτῶν.*

[72]) V. 1—40. Ritter (zur Poëtik c. 12. S. 170) bringt hier zehn heraus: er scheint, was nicht angeht, auch hinter V. 11, der kein paroemiacus ist, ein System zu schliessen. — G. Hermann hält (El. doctr. metr. S. 728 f.) in den Persern das erste Stasimon für die Parodos. S. die folgende Anm.

[73]) V. 40—103. G. Herrmann hält, wie man aus El. doctr. metr. S. 728 ersehen kann, im Agamemnon V. 104—154 für die Parodos. Dann möchte ich wissen, was die Verse 40—103 für ein Lied vorstellen sollten.

Schicksale seit dem Auszuge des gewaltigen Heeres nach Troia, das nun schon das zehnte Jahr abwesend ist, ohne den um die Helena entstandenen Kampf beendigt zu haben. Da jetzt Klytämnestra, die noch während der Parodos auf der Bühne sichtbar wird[74]), den Göttern feierliche Opfer bringt, so sind die Männer neugierig geworden und möchten erfahren, ob und was für eine Nachricht über die so lange Entfernten eingegangen ist. Auch hier ist die Parodos unverkennbar. Auf sie folgt, wie in den Persern und Schutzflehenden, sogleich das erste Stasimon.

Sehr eigenthümlich und schwer zu bestimmen ist das Verhältniss der Parodos in den Eumeniden. Der erste Vortrag des Chors (140—177) ist offenbar keine Parodos; denn aus V. 39 ff. geht hervor, dass die Eumeniden noch nicht auf der Orchestra, sondern seit Anfang des Stücks, erst den Zuschauern unsichtbar, später — wahrscheinlich schon von V. 64 an — sichtbar, schlafend hinter der mittleren Bühnenwand zu denken sind[75]); und da sie erst unmittelbar vor Anfang, ja zum Theil selbst während ihres ersten Liedes erwachen, so müssen sie dieses auch noch auf der Bühne gesungen haben. Auch der ganze Dialog mit Apollon (177—231) findet noch auf der Bühne statt. Nach V. 231 entfernt sich der Chor von dem Proskenion[76]) und erscheint später nach vollständiger Veränderung der Dekorationen auf den Periakten und nach Verlegung des Schauplatzes von Delphi nach Athen, vor V. 244 auf seinem eigentlichen Platze, der Orchestra. Unmittelbar vor V. 244 beginnt also der Einzug des Chors, die *εἴςοδος*. Schon Müller[77]) hat ausführlich erörtert, dass die Eumeniden *σποράδην*, d. h. zerstreut eintraten; denn sie suchen den Orestes, zu dessen Verfolgung sie sich (231) aus dem delphischen Tempel aufgemacht haben; in zwei Reihen durcheilen sie dem Proskenion nahe die Orchestra und erreichen mit V. 320 ihren Standort. Also zerfällt hier der Einzug des Chors in zwei Theile: zuerst erscheinen die Choreuten *σποράδην*, indem sie den Orestes suchen; sobald sie ihn auf der Bühne, Hülfe flehend am Altar der Athene erblickt haben, treten sie zusammen, da nunmehr der Grund des zerstreuten Umherschweifens wegfällt; und dann schreiten sie in geordneten Reihen nach dem mit der Bühne, dem Aufenthalt ihres Opfers, in Verbindung stehenden Brettergerüst. Danach zerfällt auch der Einzugsgesang in zwei Theile. Während des Suchens und unmittelbar nachdem sie Orestes gefunden, sprechen die paarweise eintretenden Eumeniden[76]) ihre Worte nach der Bühne hin, indem sie nach der Entdeckung des Verfolgten an diesen selbst sich wenden; mit V. 307 begeben sie sich in geordneten Zügen nach der eigentlichen Orchestra und singen während dessen fünf anapästische Systeme, Front nach den Zuschauern[79]). Nicht als ob nun zwei Parodoi anzunehmen wären; denn da die Eumeniden nur einen Chor haben, können sie auch nur ein Einzugslied haben: aber da dieses von Anfang bis zu Ende seiner äussern Darstellung nach nicht gleich ist, so scheidet es sich von selbst in zwei eng zusammenhängende Theile, einen kommatischen, wahrscheinlich nach den Gesetzen der antistrophischen Symmetrie gebauten[80]), und den reglmässigen, vom geordneten Chor vorgetragenen, aus Anapästen bestehenden (V. 307 ff.). Weil nun diese letztere Hälfte, die eigentliche Parodos, anapästisch ist, so haben wir die Parodos der Eumeniden mit zu dieser Art von Einzugsliedern ziehen zu müssen geglaubt.

Dass das eben behandelte Lied aber wirklich die Parodos in den Eumeniden ist, ergiebt sich auch hier, von andern Beweisgründen abgesehen, deutlich aus dem Inhalt; denn obwohl der Chor nicht zum

[74]) Vgl. V. 83.

[75]) Wahrscheinlich wird das Innere des Apollon-Tempels durch Aufziehung eines Vorhangs sichtbar. Vgl. O. Müller, Eum. S. 102 ff. 105. [76]) *χοροῦ μετάστασις*. Poll. 4, 108. s. Müller.

[77]) Nach der in der Vita Aeschyli aufbewahrten Notiz. S. O. Müller Eum. S. 86.

[78]) Daher der Dualis *λεύσσετον* in V. 255. Vgl. O. Müller Eum. S. 86.

[79]) Wenigstens redet der Chor in den Anapästen den Orestes durchaus nicht mehr an; im Gegentheil sagt er auf ihn hinweisend, also doch wohl zu den Zuschauern gewendet, V. 316: *ὅδ' ἀνήρ*.

[80]) V. 253 ff. Vgl. Müller S. 18 u. 86.

ersten Mal — gegen Poet. 12 — vor den Augen der Zuschauer erscheint, so giebt dennoch bei seinem ersten Auftreten in der Orchestra seine Führerin in einigen dem kommatischen Theile der Parodos vorangehenden Iamben (244 ff.) ausdrücklich den Grund an, weshalb sie nach Athen geeilt sind; und nachdem dann in dem folgenden Chorgesang die einzelnen Eumeniden ihren unversöhnlichen Hass gegen den Muttermörder ausgesprochen, dem selbst im Hades keine Ruhe werden soll, reden sie in dem anapästischen Theil der Parodos (307 ff.) allgemeiner über ihr Wesen, den Zweck und Grund ihres Daseins, gerade so, wie der zuerst auf der Bühne erscheinende Schauspieler gewöhnlich mit einigen Worten, wer er ist und weshalb er gekommen, zu verkünden pflegt.

Nicht antistrophisch geordnete, trochäische Einzugslieder hat Aeschylos nicht; und obwohl der Scholiast zu Arist. Acharn. 204 ausdrücklich behauptet, dass eben so wohl tragische wie komische Dichter sich der Trochäen in der Parodos bedient hatten, so finden wir doch in keiner der uns erhaltenen Tragödien der drei grössten tragischen Dichter eine Bestätigung dieser Angabe. Selbst trochäische Systeme unter antistrophische Lieder in melischen Formen vertheilt suchen wir vergebens. Diese Arten der Parodos scheinen also doch hauptsächlich, wenn auch nicht ausschliesslich, der Komödie eigen gewesen zu sein, und nur hin und wieder, aber verhältnissmässig gewiss sehr selten, auch in der Tragödie Anwendung gefunden zu haben.

Eine sehr merkwürdige Parodos ist die der Sieben vor Theben. Mit V. 78 betritt der Chor thebäischer Jungfrauen die Orchestra und singt ein langes, herrliches Lied, in dem die Schrecken des Krieges meisterhaft geschildert werden. Es ermangelt der antistrophischen Entsprechung und sein Hauptmetrum ist das dochmische: denn aus reinen Dochmien besteht eine sehr grosse Anzahl von theilweise unmittelbar auf einander folgenden Versen[81]), und bei weitem die Mehrzahl der übrigen enthält einzelne Dochmien, die bald mit Iamben, bald mit Kretikern, bald mit Päonen vermischt sind; nur in sehr wenigen findet sich gar kein Dochmius. Schon daraus ergiebt sich, dass dies Lied in grosser Aufregung, nicht vom vollstimmigen Chor, sondern von den einzelnen Choreuten stückweise gesungen wird, und dass der Chor während des Vortrags weder in geordneten Reihen sich bewegte noch auch still stand, sondern wahrscheinlich unter heftiger mimischer Gesticulation die Räume der Orchestra bald hierhin, bald dorthin sich ausbreitend durcheilte. Das Lied kann also kein Stasimon sein — es ist ja auch das erste des Drama's, und für ein Tanzlied (Orchestikon) ist es viel zu lang; ein Kommos endlich ist es auch nicht, denn es ist nicht an die Schauspieler gerichtet; Eteokles, der nach V. 77 hinausgeeilt ist, um die Truppen an den Thoren aufzustellen[82]), kommt erst vor V. 166 zurück, um nunmehr auch die Feldherren an die Thore zu vertheilen: es muss mithin die Parodos sein. Und das bestätigt auch der Inhalt. Die durch den furchtbaren Kriegslärm, der die ganze Stadt durchtönt, durch die Ankunft des ungeheuren feindlichen Heeres erschreckten Mädchen erzählen, welche Angst sie schon ausgestanden. Diese Angst eben hat sie hergescheucht: denn aus den Gezelten bricht bereits das argeiische Heer hervor (79); eine unendliche Masse von Reiterei strömt voraus, von den zum Himmel empor wirbelnden Staubwolken angemeldet (80—82). Durch das ganze Gefilde tobt das Geschrei wie ein wüthender Bergstrom (84. 85). Dann folgt ein inbrünstiges Gebet an alle in Theben verehrte Götter, das aber stets wieder unterbrochen wird durch die Schilderungen der Bewegungen des feindlichen Heeres. Ueberall schimmert die Absicht hindurch, den Zuschauer zu orientiren, in seinem Geiste ein lebendiges Bild von dem trostlosen Zustande Thebens so wilden Heeresmassen gegenüber hervorzurufen. Gerade in diesen fortwährenden Unterbrechungen der Gebete durch die Beschreibungen der argeiischen Truppenbewegungen bewährt sich dies Lied als Parodos, wie ja auch gleich in den ersten Versen der Chor sein eiliges Herannahen durch das Bedürfniss motivirt, in so gefahrvollen Zeiten der Hülfe der Götter sich zu versichern. Das Schwierigste ist, die Stellungen

[81]) So der grösste Theil der Verse 79—99. [82]) Vgl. V 57. 58. 65.

und Bewegungen des Chors sowohl während des Vortrags als unmittelbar nach demselben sich zu vergegenwärtigen. Jedoch fällt einiges Licht in diese Dunkelheit, wenn man die letzten Verse des Liedes von V. 166 an näher betrachtet. Schon Droysen hat in seiner Uebersetzung diese in Strophe und Antistrophe getheilt[83]; und obwohl Dindorf in seinen Metra Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis S. 13 diese Andeutung nicht weiter beachtet hat, so ist doch nichts gewisser, als dass hier wirklich eine antistrophische Anordnung stattfindet. Denn dem V. 166 entspricht genau 174 (Dind.), dem V. 167 der V. 175; den Versen 168, 9 die Verse 176, 7; dem V. 170 der Vers *μελόμενοι δ' ἀρήξατε*, wenn man *ἀρήξατε* in *ἔρξατε* verwandelt[84]; und zuletzt entsprechen wieder V. 171. 2 ganz genau den Versen 180. 1. So haben wir durch eine gewiss nicht unpassende noch unbegründete Aenderung am Ende dieses langen, nicht antistrophischen Liedes einen kleinen, antistrophisch gebauten Abschnitt erhalten, den Aeschylos nicht ohne Grund jenem angefügt haben kann. Es scheint unzweifelhaft, dass während der dem V. 166 vorausgehenden Gebete die Mädchen bei den einzelnen Götterbildern, welche V. 265 erwähnt werden, zerstreut waren, die eine Gruppe hier, die andere dort. Bei diesen einzelnen Götterbildern verrichten sie knieend ihre Gebete, die daher stets nur an einen Gott gerichtet sind, erst an Zeus (117 ff.), dann an Pallas (129 ff.), dann an Poseidon (131 ff.), an Ares (135 ff.), an Aphrodite (140 ff.), an Apollon und Artemis (145 ff.), und zuletzt endlich an die eigenthümlich thebäische Göttin Onka (Athene. 164). Die letztere jedoch scheint in der Orchestra keine Statue gehabt zu haben[85]. Nachdem so alle thebischen Götter einzeln geehrt worden sind, verlassen die bisher bei ihren Bildern zerstreuten Gruppen des Chors ihre Stellung und eilen nach der eigentlichen Orchestra, wo sie wahrscheinlich nochmals niederfallen. In dieser demüthig flehenden Stellung, jetzt aber vereinigt, singt der Chor dann[86], noch immer nicht beruhigt, das folgende Gebet, das nun nicht mehr an an eine einzelne Gottheit, sondern an alle gerichtet ist[87]; und weil nunmehr die gewöhnliche Ordnung hergestellt ist, da jetzt der ganze Chor *κατὰ στοίχους* und *κατὰ ζυγά* an der Erde hingestreckt liegt, so wird diese Ordnung äusserlich auch durch den antistrophischen Gesang angedeutet. Schon vor V. 166 ist nun Eteokles wiederum auf der Bühne erschienen; er hat ohne Zweifel noch den letzten Theil der an die einzelnen Götter gerichteten Gebete, während deren der Chor in Gruppen zerstreut war, angehört[88]; vielleicht eilen sogar, durch sein Erscheinen aufgeschreckt, die Jungfrauen von den Götterbildern weg nach dem im Centrum derselben liegenden Brettergerüst; wenigstens ist er bereits Zeuge dieser Bewegung. Deshalb sagt er weiter unten (265) an den Chor gewendet: Und weil du jetzt ausserhalb der Götterbilder bist[89], im Kreise derselben nicht mehr verweilst, so stimme nunmehr, um die Kraft der Meinen zu erhöhen, statt der ängstlichen Gebete den heiligen Schlachtgesang an (268 ff.). Durch Eteokles' scheltende Anrede V. 182 ff. werden die früher auf den Knieen liegenden Mädchen wahrscheinlich zum Aufstehen bewogen, und sind von nun an in der gewöhnlichen Ordnung und Stellung auf ihrem eigentlichen Standorte.

Eine an die Zuschauer gerichtete, antistrophisch geordnete Parodos ohne eingeschobene anapästische und trochäische Systeme finden wir bei Aeschylos nur in den Choëphoren. In dieser Tragödie hält Orestes am Grabe seines Vaters, von Pylades begleitet, den zum Theil verloren gegangenen Prolog.

---

[83]) Wenigstens in der zweiten Ausgabe, die ich allein benutzen konnte.

[84]) D. h. schliesst uns ein, schirmt uns; wie *ἔρχατο σάκεσσιν* Il. 17,354. Das Verb. in dieser Form (*ἔργ.*) Soph. OT. 894. [85]) Dies deutet das *πρὸ πόλεως* V. 164 an. [86]) Bereits *ἐκτὸς οὖσ' ἀγαλμάτων* V. 265.

[87]) V. 166, ff.: *ἰὼ παναλκεῖς θεοί, ἰὼ τέλειοι τέλειαί τε γᾶς τᾶσδε πυργοφύλακες.*

[88]) Er sieht sie noch *βρέτη πεσούσας πρὸς πολισσούχων θεῶν.* V. 185.

[89]) Dadurch beweist der Chor, dass er den ersten Schrecken überwunden hat. Falsch übersetzen Droysen (»von diesen Bildern tretend«) und Schütz (recedens a simulacris); beide haben das *οὖσα* (*ἐκτὸς οὖσ' ἀγαλμάτων*) nicht beachtet.

Als er den Chor nahen sieht (V. 10 ff.), schwarzgekleidete Mädchen: in deren Begleitung Elektra dem Vater ein Todtenopfer bringen will, fordert er (V. 20) den Pylades auf, sich mit ihm zu entfernen; und sobald die Bühne leer geworden ist, vollendet der Chor seinen schon nach V. 10 begonnenen Zug durch die Orchestra, und singt, auf seinem Platze angekommen, ein Lied (22—83), aus zwei Strophenpaaren und einer Epodos bestehend. Was schon Orestes, als er seine Schwester erblickte, richtig vermuthet hatte (V. 14 ff.), das sprechen auch die Mädchen selbst als Zweck ihres Kommens aus: aus dem Hause sind sie entsandt, um mit Elektra dem Agamemnon eine Grabesspende darzubringen (V. 22 ff.). Denn Klytämnestra, vom bösen Gewissen gequält und jetzt noch von einem furchtbaren Traum geängstigt, hat nach Befragung der Traumdeuter (37) beschlossen, dem von ihrer Hand gefallenen Gemahl eine Sühne darzubringen, um die böse Vorbedeutung der nächtlichen Erscheinung von sich abzuwenden. Es ist wohl unbestreitbar, dass dies Lied die Parodos des Chors ist.

Endlich ist uns in den Tragödien des Aeschylos auch noch eine kommatische Parodos erhalten, d. h. eine Parodos, welche nicht an die Zuschauer, sondern an einen auf der Bühne befindlichen Schauspieler gerichtet ist und die Form eines Dialogs zwischen dem Chor und diesem angenommen hat. Im Prometheus nämlich ist das Lied 397 ff. (*στένω σε τᾶς οὐλομένας*) vom Scholiasten zu Aristophanes' Wespen 270 als ein Stasimon bezeichnet und mit Recht: es bildet die Grenze für das Epeisodion des Okeanos. Diesem Stasimon geht aber nur e i n anderes Chorlied voraus, also das erste, das der Chor vorträgt, nämlich: *Μηδὲν φοβηθῇς· φιλία γὰρ ἥδε τάξις*. Der Chor kann hier nicht nach der gewöhnlichen Weise durch die Orchestra schreiten, denn er kommt auf einem Flügelwagen durch die Lüfte gefahren (V. 131. 135). Dieser Flügelwagen bringt ihn ohne Zweifel, wie später Okeanos auf einem Greifen[90]) nach der Bühne hinabschwebt, gleich bis an das Brettergerüst der Orchestra, und hier angelangt singen die Okeaniden ein Lied von zwei Strophenpaaren[91]), in welches Prometheus jedes Mal hinter Strophe und Antistrophe mit einem anapästischen Systeme einfällt. Der Anfang bezeichnet das Lied sogleich als Parodos. »Freundlichen Sinns Ist unsre Schaar wechselgeschwinden Flügelschlags diesem Geländ eilig genaht; sobald ich Des Vaters Herz endlich erweicht, Trugen mich her die geschwinden Lüfte. Des Hammers« (mit welchem Hephästos den Prometheus anschmiedete) »weithallender Schlag Durchdrang der Meergrotte Gemach; er scheuchte mir Scheuen die blöde Scham fort; Schuhlos in beflügeltem Wagen kam ich«[92]). Da der angeschmiedete Prometheus von der Bühne nicht entfernt werden konnte, so war hier eine kommatische, an den Schauspieler gewendete Parodos durch die Umstände fast unabweisbar geboten[93]).

Sophokles hat die älteste Art der Parodoi, in nicht antistrophisch geordneten Anapästen, nur e i n Mal, im Aias. Nachdem nämlich der Prolog, von Athena und Odysseus gesprochen, den Zuschauer von dem Wahnsinn des Aias in Kenntniss gesetzt hat, dieser selbst auch auf den Ruf der Göttin erschienen ist und die Verwirrung seines Geistes durch seine eigenen Worte bezeugt hat, wird die Bühne leer[94]),

---

[90]) *τετρασκελὴς οἰωνός* V. 395.

[91]) V. 128—135 = 144—151 und 159—166 = 178—185. Von dem Flügelwagen steigen die Okeaniden auf Prometheus' Bitte (272 ff.) erst herab mit V. 283 [92]) So Droysens Uebersetzung.

[93]) Das Metrum dieser Parodos ist recht dazu geeignet, den schnellen Flug der Okeaniden durch die Luft sinnlich darzustellen; jedoch ist es mir nicht möglich, mit den meisten Herausgebern hier Ionici a minore als Basis der metrischen Form anzunehmen. Die *θοαὶ ἅμιλλαι* (129) werden am besten nachgebildet, wenn man eine Dipodia iambica mit einem Choriambus verbunden als Grundlage ansieht; denn dann liegt jener Wettstreit in dem Metrum selbst:

⏑—⏑—, —⏑⏑— | ⏑—⏑—, —⏑⏑—
⏑—⏑—, —⏑⏑— | —⏑⏑—, ⏑—— u. s. w.

Wie herrlich sind dann auch, um die Eile des Windes auszudrücken, die logaödischen Daktylen (131 u. 135) eingeschoben. Dindorf ist von der richtigen Versabtheilung der Poët. Scen. in den »Metris« abgewichen.

[94]) Aias ist schon 117 abgegangen, Athena und Odysseus entfernen sich 133.

und es erscheint in der Orchestra der Chor, der an den Zuschauern vorbei nach seinem Standorte schreitend sechs anapästische Systeme vorträgt (134—171). Zwar wird in denselben Aias stets angeredet; dass er aber trotzdem nicht auf der Bühne ist, ergiebt sich sowohl aus V. 116 ff., als auch aus der Unterredung des Chors und der Tekmessa (201 ff.). Die salaminischen Seeleute geben den Grund an, weshalb sie gekommen: Odysseus hat unter dem achäischen Heere das Gerücht verbreitet[95]), Aias habe im Wahnsinn die erbeuteten Heerden erschlagen; und weil sie selbst als Untergebene des Aias an seinem Glück und Unglück den lebhaftesten Antheil nehmen (136 ff.), so wollen sie erfahren, ob das Gerücht wahr ist. Es kann kein Zweifel sein, dass dies die Parodos der Tragödie ist. Unmittelbar auf sie (172—200) folgt das erste Stasimon, wie in mehreren äschylischen Dramen.

In der Antigone desselben Dichters haben wir das einzige Beispiel einer sonst verloren gegangenen Art des Einzugsliedes. Nachdem Antigone und Ismene, die den Prolog gesprochen, nach V. 99 von der Bühne abgetreten sind, zieht der Chor mit einem strophisch gebauten Liede ein, in welchem jedoch hinter jeder Strophe und Antistrophe gleichfalls antistrophisch sich entsprechende anapästische Systeme folgen. Dass es die Parodos der Tragödie ist, zeigt ausführlicher Böckh in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung S. 180.

An die Zuschauer gerichtete, antistrophische Parodoi ohne eingeschobene anapästische und trochäische Systeme hat Sophokles im König Oedipus und in den Trachinierinnen. Im König Oedipus betritt der Chor, von Thebens Fürsten berufen (V. 144) nach dem Abgange aller im Prolog thätig gewesenen Personen[96]) die Orchestra. Er hat vernommen, dass von Python's goldenem Tempel ein Göttterspruch nach Theben gekommen ist (151 ff.), und in banger Erwartung, was derselbe enthalten mag, naht er dem Palaste seines Königs (153 ff.). An die Veranlassung jenes Götterspruchs, an die in Theben plötzlich ausgebrochene Pest sich erinnernd, malt er dann mit lebendigen Farben die allgemeine Noth des Landes, »das gottverlassen, blüthelos verschmachten muss,« und ruft endlich alle Götter an, den Gott der Pest, den ärgsten Feind der andern Götter, zu vertreiben. Dies Lied ist die Parodos des Stückes.

In den Trachinierinnen hat Deïaneira erst allein, dann im Dialog mit einer Dienerin und Hyllos den Prolog gesprochen. Sie ist in Sorgen um ihren göttergleichen Gemahl Herakles, den, wie nun schon so oft, auch jetzt wieder ein neidisches Schicksal von der Seite seiner Gattin entfernt hat, ohne dass sie weiss, wo er sich aufhält. Im fremden Lande, in Trachis, fühlt sie die Last des Kummers doppelt. Nach einem Gespräch, während dessen sich Hyllos entschliesst, seinem Vater nach Euböa nachzuziehen, bleibt sie einsam auf der Bühne zurück. Da erscheint der Chor trachinischer Jungfrauen (V. 94) in der Orchestra; er hat von dem Kummer der fremden Fürstin gehört, er kennt auch den Grund desselben (V. 103 ff.). An Helios, den allschauenden, den in ihrem Erstreben die flimmernde Nacht stets von Neuem gebiert und stets wieder hinbettet, wenden sich deshalb die Mädchen mit der Bitte, den Aufenthalt des viel Duldenden anzugeben (94 ff.), der von Mühen und Gefahren so vielfach umstürmt wird, wie die Wogen im kretischen Meere vor Boreas und Notos hin- und hertreiben (112—118). Dann sich plötzlich an Deïaneira wendend, rathen sie ihr liebevoll, die Hoffnung nicht sinken zu lassen (124 ff.): denn wie die gewundenen Pfade der Bärin (130), gehen ja stets in die Runde die Schicksale der Menschen, und auf Leid muss wieder Freude folgen (127 ff.). In der auf die ihrem Gedankengange nach eben entwickelten zwei Strophenpaare folgenden Epodos (132—140) werden dieselben Trostgründe kürzer und gleichsam recapitulirend wiederholt. Dass dieses Lied die Parodos der

[95]) V. 142—150. Es ist also zwischen dem Abgang des Odysseus und dem Einzug des Chors eine Pause zu denken. Die Erörterung über die scheinbare Epiparodos des Aias muss hier des Raumes wegen unterbleiben.

[96]) Oedipus geht nach V. 146, der Priester nebst der Deputation nach V. 150 ab.

Tragödie ist, kann nicht bezweifelt werden[97]; unsicherer scheint es, ob man sie zu den kommatischen, an den Schauspieler, oder zu den an die Zuschauer gerichteten Einzugsliedern rechnen soll. Denn Deïaneira ist, wie gesagt, während des Einzugs auf der Bühne und wird in dem letzten Theil des Chorgesanges ausdrücklich angeredet. Dennoch scheint die Parodos nicht zu den kommatischen zu gehören. Denn erstens trägt der Chor, von Deïaneira nicht unterbrochen, sein Lied in stetigem Gesang vom Anfang bis zum Ende vor, und zweitens ist es sehr wahrscheinlich, dass der Anfang, d. h. die erste Strophe und Antistrophe und die zweite Strophe nicht an Deïaneira, sondern an die Zuschauer gerichtet sind. In der ersten Antistrophe (V. 104) wird von ihr sogar in der dritten Person gesprochen; und das Gebet an Helios kann wohl nur, Front nach dem Theatron zu, vorgetragen worden sein. Erst in der zweiten Antistrophe wenden sich die Mädchen mit einer leichten Schwenkung nach der Deïaneira hin, und die nunmehr folgenden Worte werden allerdings lediglich an sie gerichtet.

Eine entschieden kommatische Parodos dagegen, ganz ähnlich der des äschylischen Prometheus, finden wir im Philoktetes. Nachdem im Prologe (1—135) Odysseus den Neoptolemos überredet hat (113 ff.), dem auf dem öden Lemnos ausgesetzten Philoktetes den Bogen des Herakles zu rauben, ohne welchen Troja nicht erobert werden kann, entfernen sich beide (nach V. 134), Odysseus, um zum Schiffe zurückzukehren und die Entwickelung seiner List abzuwarten (132), Neoptolemos, um den Chor, seine Krieger, herbeizuholen, die ihm bei der Ausführung seines schwierigen Unternehmens helfen sollen. Nach einer Pause erscheint er wieder und mit ihm der Chor (V. 135): aus den ersten Worten des letzteren geht hervor, dass unterwegs Neoptolemos angefangen hat, seinen Kriegern die Rolle deutlich zu machen, welche sie bei dem Versuch, den Philoktetes zu betrügen, spielen sollen. Doch ist dies Geschäft noch nicht beendigt: denn der Chor, im Uebrigen der Klugheit seines Herrschers ganz vertrauend (138 ff.), fragt denselben nur noch, was er fremd im fremden Land dem argwöhnischen Manne (Philoktetes) verheimlichen oder offenbaren soll; und in dem sich sodann entwickelnden Zwiegespräch, welches der Chor in antistrophisch sich entsprechenden Liedern[98], Neoptolemos meist in Anapästen fortführt[99], erfährt der Chor das Nähere über das klägliche Leben des Philoktetes, so dass in ihm das rührendste Mitleid für den armen Verlassenen erweckt wird (169 ff.). Dieses Lied muss offenbar als Parodos des Chors gelten: denn der Zuschauer erfährt nicht bloss, aus welchem Grunde die alten Krieger erscheinen (*δι' ἣν αἰτίαν πάρεστι*), sondern er wird auch ausführlich mit der Lage und den Verhältnissen der Hauptperson des Stückes bekannt gemacht. Auf den ersten Anblick könnte man es für wahrscheinlich halten, dass der Chor, von Neoptolemos geführt, anfänglich auf der Bühne auftrete, um erst später von dieser herab auf die Orchestra zu steigen. Dem ist aber nicht so. Denn wir sehen in dem ganzen Stücke durchaus keine Veränderung in der Stellung des Chors vor sich gehen: er bleibt, wo er sich einmal aufgestellt. Daher muss er auch gleich in der Orchestra erschienen sein. Ferner muss der Gesang auch schon als Grenze zwischen dem Prologos und einem Epeisodion, dem des Philoktetes, die Parodos sein; wofür endlich der Umstand unwiderleglich spricht, dass von den folgenden Chorgesängen die Verse 391—402 = 507—518 Strophe und Antistrophe eines unbedeutenden Kommos sind und die Verse 676—729 auf den ersten Anblick sich als das erste Stasimon der Tragödie darstellen. Wir hätten hier also bereits das zweite Beispiel einer kommatischen, an einen Schauspieler gerichteten Parodos, wie wir deren noch mehrere erhalten werden.

Ganz eben so entschieden kommatisch ist nämlich sogleich auch das Einzugslied in der Elektra des Sophokles. Den Prolog haben hier Orestes und sein Erzieher — Pylades ist stumme Person —;

---

[97]) Deïaneira sagt V. 141 zum Chor: *πεπυσμένη πάρει.*

[98]) V. 135—143 = 150—158; 169—179 = 180—190; 201—209 = 210—218.

[99]) In dem letzten Strophenpaar unterbricht Neoptolemos den Chor in Strophe und Antistrophe selbst.

sie alle sind der Aufforderung des delphischen Apollon gemäss gekommen, um an Klytämnestra und Aegisthos Rache zu nehmen für die Ermordung Agamemnon's; es wird die Ausführung des Planes berathen. Durch herannahende Tritte werden sie von der Bühne vertrieben (78—85); es erscheint Elektra, die ein langes Klagelied in antistrophischen Anapästen anstimmt (86—120). Zugleich mit oder unmittelbar nach ihr muss der Chor, der aus argeiischen Mädchen besteht, gekommen sein: schon gewöhnt daran, die unglückliche Königstochter zu trösten, und auch jetzt wieder in dieser Absicht genaht[100]), weiss er bereits, dass sie in unermesslichem Jammer über des Vaters Tod von Neuem die unersättliche Wehklage erweckt hat (121 ff.); er geht daher sogleich auf ihren Kummer ein und bittet sie nur, sich zu schonen und zu mässigen, da ja doch aller Schmerz, alles Stöhnen den Vater nicht mehr aus dem Grabe heraufzurufen vermag (137 ff.). Indem nun Elektra den beruhigenden Worten des Ckors gegenüber immer wieder ihr Recht und ihre Pflicht zur Klage geltend macht und ihre nicht zu beschwichtigende Sehnsucht nach dem Vater begründet (145 ff.), entwickelt sich ein langer Kommos (121—250), aus dem dann endlich, nachdem die Leidenschaft einigermassen gestillt, der Schmerz gelindert ist, eine ruhigere Besprechung im Trimetern hervorgeht. Dieser Kommos aber ist zugleich die Parodos des Chors: erstlich wird er als solche von dem Scholiasten zu V. 121 angegeben; zweitens bildet er die Grenze zwischen dem Prolog und dem Epeisodion der Chrysothemis; ferner lässt der Inhalt keine andere Erklärung zu, und endlich ist das auf diesen Kommos folgende nächste Chorlied (472 ff.), da es sich in seinen Betrachtungen durchaus an das erste Epeisodion anlehnt, unzweifelhaft das erste Stasimon der Tragödie.

Die Parodos des Oedipus in Kolonos wird unten ausführlicher besprochen werden.

Euripides hat gar keine an die Zuschauer gerichteten Parodoi mehr ohne antistrophische Entsprechung; denn von den wenigen Beispielen, die man hieher hat ziehen wollen, z. B. von der Parodos der Hekabe und der taurischen Iphigeneia, werden wir unten beweisen, dass sie nicht eigentlich hieher gehören. Diejenigen Parodoi bei ihm, die an die Zuschauer gerichtet sind, haben stets die antistrophische Anordnung.

So der erste Chorgesang im Hippolytos 121 ff., welcher sich als Einzugslied gleich durch seinen Inhalt zu erkennen giebt. »An einem dem Okeanos nahe liegenden Felsen, aus dem schöpfbares Wasser hervorsprudelt, erfuhr ich von einer Freundin, die Purpurkleider mit dem Thau des Flusses benetzte« (d. h. wusch) »und sie dann auf dem Rücken des sonnigen Felsens trocknete, dass Phädra schon den dritten Tag sich der Frucht der Demeter enthalte.« Darum sind eben die trözenischen Mädchen dem Königspalast genaht, die Ursache dieser auffallenden Erscheinung zu erfahren. Das Gedicht besteht aus zwei Strophenpaaren und einer Epodos (161—170); die dieser folgenden Anapästen sind an die Amme der Phädra gerichtet, welche am Ende der Parodos die vor derselben leer gewordene Bühne betritt.

In den Bakchen erscheint der Chor der gottbegeisterten Frauen, nach denen das Stück benannt ist, vom Bakchos, der den Prolog gesprochen, sich aber dann von der Bühne entfernt hat, gerufen[101]), und singt ein umfangreiches Einzugslied (64—169), bestehend aus drei Strophenpaaren und einer ziemlich langen Epodos. Die eigenthümliche Versbildung[102]) lässt vermuthen, dass es mit ausserordentlich aufgeregten, die Bakchantinnen charakterisirenden Bewegungen vorgetragen wurde. Offenbar schritt der Chor weder in langsamerem noch in schnellerem, geordnetem Taktschritt nach dem Gerüste der Orchestra, sondern im Taumel der Begeisterung bewegte er sich in einer orgiastischen Tanzweise, wie es scheint, mit langsamen Windungen an den Reihen der Zuschauer vorüber, ohne seine sonst gewöhnliche Auf-

---

[100]) Der Zweck des Kommens (*δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν*) ist entschieden ausgesprochen in den Worten der Elektra 130: *ἥκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον.*

[101]) Bakchos sagt V. 55: *ἀλλ' ὦ λιποῦσαι Τμῶλον, ἔρυμα Λυδίας, θίασος ἐμός — — αἴρεσθε — τύμπανα.*

[102]) Das Lied besteht zum grössten Theil aus Ionicis a minore, Choriamben, Glykoneen und Daktylen.

stellung in Gliedern streng zu bewahren [103]). Es ist sogar wahrscheinlich, dass in diese Parodos — denn dass das Lied eine Parodos ist, erweisen schon die Verse 64. 5 u. 83 — mehrere kleine Hymnen eingeschobene sind (z. B. 72—82 = 88—98), die der Chor stehend absang, um sich dann der neu erwachenden Tanzlust (V. 83) wiederum hinzugeben.

In den Phönissen kann trotz der Behauptung des Scholiasten zu V. 202, der erste, aus zwei Strophenpaaren nebst einer Mesodos bestehende Chorgesang (202 ff.) sei ein Stasimon, kein Zweifel sein, dass das Lied *Τύριον οἶδμα λιποῦσ' ἔβαν* die Parodos ist, wofür es die Hypothesis zu Aeschylos' Persern auch ausdrücklich erklärt. Gleich die ersten Verse zeigen dies auf's Deutlichste. »Die um Tyros wogende Meeresfluth habe ich verlassen, und dem Loxias geweiht zog ich von phönicischer Insel fort, dem Phöbos eine Tempelsklavin, nachdem ich das ionische Meer überschritten, von meiner Stadt als schönstes Geschenk für den Gott ausgesucht; und in das Land des Kadmos bin ich gekommen, weil man mich der Verwandtschaft wegen — denn Kadmos war ein Phönicier — zu den Thürmen des Laïos gesandt hat. Mein eigentliches Ziel, Delphi, will ich später weiter verfolgen; jetzt aber, da ich auf meinem Wege Theben erreicht und in grosser Bedrängniss gefunden habe, will ich das Schicksal abwarten, das der verwandten, von dem gewaltigen Heer der Argeier umlagerten Stadt beschieden ist.« Deutlicher kann eine Parodos nicht bezeichnet werden. Der sonst fleissige und genaue Scholiast muss durch eine wunderliche Verblendung zu der irrigen Behauptung gekommen sein, welche dies Lied zu einem Stasimon machen will. Er selbst sagt: wenn der Chor nach der Parodos ein Lied vorträgt, das mit dem Stoff des Drama's in Zusammenhang steht, so heisst dies Stasimon. Da nun aber das Lied das erste des Drama's übersaupt und noch keins vorangegangen ist, das die Parodos sein könnte, so passt seine eigene Erklärung nicht zu der durch sie begründeten Benennung, und es scheint fast, als gehörte die ganze Erläuterung zu einem andern Chorgesange, vielleicht zum ersten Stasimon.

Auch in der Iphigeneia in Aulis ist die Entscheidung nicht schwer. Denn ganz abgesehen von der Frage nach der Echtheit des grössten Theiles des ersten Chorgesanges (163—302) wird wohl Niemand in Abrede stellen, dass dieser die Parodos des Stückes vorstellen soll [104]). »Von Chalkis aus bin ich nach Aulis durch des Euripos Wogen gekommen, um das Heer und die Schiffe der nach Ilion fahrenden Achäer zu schauen; selbst die jungfräuliche Scham — der Chor besteht aus chalkidischen Mädchen — habe ich überwunden, um mich an dem Anblick der berühmten Helden zu erfreuen.« — Dies ist der in's Kurze gezogene Inhalt von dem ersten Theile des Liedes; und in den nunmehr folgenden, grösstentheils gewiss unechten Versen lesen wir eine ausführliche Beschreibung dessen, was die Mädchen bei ihrem Besuche gesehen.

In dem Kyklopen endlich, dem einzigen uns erhaltenen Satyrdrama, erscheint nach dem von Seilenos gesprochenen Prologe der Chor der Satyrn, während Seilenos zwar noch auf der Bühne ist, aber nicht beachtet wird [105]), in der Orchestra, in komischer Wuth über die Mühen, die er als Hirt des Kyklopen zu bestehen hat. Denn die Thiere wollen durchaus nicht da weiden, wo es ihren unfreiwilligen Hütern am zuträglichsten scheint; an den angenehmsten Plätzen finden sie kein Gefallen. Selbst Steinwürfe fruchten nichts; und sind die Bestien erst an irgend einem Ort in die Wonne des Fressens versunken, so kann sie sogar das Meckern und Blöken der jungen Kinder nicht zurückrufen. U. s. w. Dieses aus einem Strophenpaar nebst Epodos bestehende Lied ist die Parodos des Drama's.

---

[103]) Auf eine zum Theil sehr schnelle Bewegung oder Gesticulation lassen die vielen Auflösungen in den ionischen Versen, besonders aber in den Glykoneen, schliessen. Vgl. z. B. V. 112. 115. 122 u. s. w.

[104]) Hermann (El. doctr. metr. S. 547 u. 725. 6) hält sogar das ganze Gedicht für unecht, aber, wie wir, für eine Parodos. Dass es nicht ganz echt ist, zeigt schon die ungeheure Länge; ob aber so viel wegzuschneiden ist, wie Dindorf in den Metris thut, ist doch die Frage.

[105]) Der Chor redet ihn erst nach seiner Aufforderung zum Schweigen (V. 83) an (V. 84).

Etwas schwieriger ist die Frage, zu welcher Art von Einzugsliedern die Parodoi im Ion und in der Alkestis zu rechnen sind. In dem Ion nämlich betritt nach dem von Hermes gesprochenen Prologe und einem langen, recitativartigen Vortrage (ἀπὸ σκηνῆς) des als Tempeldiener bei seinem Vater Apollon lebenden Ion der Chor, der aus Dienerinnen der Kreusa, der Mutter Ion's, besteht, die Orchestra mit einem merkwürdig zerklüfteten Gesange, der aus zwei Strophenpaaren zusammengesetzt (184—236) erst unter zwei Halbchöre getheilt ist, dann aber in einen Wechselgesang zwischen Chor und Schauspieler ausläuft. Das ganze ist aber ohne Zweifel die Parodos des Drama's: der Chor motivirt genau sein Eintreten (233—236) und giebt zugleich auf zwanglose Weise den Ort an, woher er kommt (184 ff.). Da die Dienerinnen am Orte der Handlung (Delphi) nicht einheimisch sind, ja denselben zum ersten Mal sehen, so sind sie voll Erstaunen über die Wunderwerke, die vor ihren Augen sich ausbreiten. »Nicht in Athen allein giebt es, wie ich jetzt sehe, mit Säulen herrlich geschmückte Vorhöfe der Götter, sondern auch beim Loxias.« Und sodann wenden sie sich mit immer wachsender Verwunderung hin nach den herrlichen Darstellungen des delphischen Tempels, dessen eine Seite auf der Bühnenwand mit den vorzüglichsten Merkwürdigkeiten irgendwie abgebildet gewesen sein muss. Herakles wird erwähnt, wie er die lernäische Hydra tödtet (190 ff.), neben ihm steht Iolaos mit dem Feuerbrande (194 ff.); dann Bellerophon, der die Chimära erlegt (201 ff.); dann die Gigantenschlacht (206 ff.): Enkelados, von der Pallas bekämpft (209 ff.), Zeus, den Blitz schleudernd auf Mimas[106]), Bromios, der einen Giganten mit dem Thyrsos erschlägt (216 ff.). Erst in der zweiten, vielfach mit nicht antistrophisch construirten Versen durchmischten Antistrophe wendet sich der Chor an Ion, der dicht am Tempel stehen geblieben, aber bis jetzt von den Mädchen nicht bemerkt worden ist; es werden allerlei Fragen gestellt und beantwortet. Bei dieser Beschaffenheit des Liedes könnte man zweifeln, ob es zu den an die Zuschauer oder zu den an einen Schauspieler gerichteten Einzugsgesängen zu rechnen ist. Da aber das ganze erste Strophenpaar und die zweite Strophe, d. h. die Verse 184—218, lediglich eine Unterredung zwischen den beiden Halbchören enthalten und erst die letzte Antistrophe (nach dem 12. Kapitel der Poëtik) kommatisch wird, so scheint es thunlicher, auch dieses Einzugslied noch zu der ersten Klasse zu zählen. Denn der Chor sieht zwar auch, während er die genannten Verse vorträgt, ohne Zweifel stets nach der Bühnenwand hin, seine Worte sind aber, obwohl in die Form eines Dialogs gekleidet, doch offenbar an den Zuschauer gerichtet, der dadurch auf die von der Kunst so herrlich verzierte Oertlichkeit aufmerksam gemacht werden soll. Wahrscheinlich ist es, dass in dieser Tragödie der Chor unter zwanglos abwechselndem Stehenbleiben und Vorwärtsschreiten seinen Standort erreichte.

Ein anderer Zweifel entsteht in der Alkestis. In diesem Stücke hat nämlich die Parodos einige Aehnlichkeit mit der des Ion, weil sie gleichfalls unter zwei Halbchöre vertheilt ist. Der Chor betritt, während die Bühne nach dem von Apollon und Thanatos gehaltenen Prologe leer geblieben ist, die Orchestra mit einigen Anapästen (77—85), singt dann ein von etlichen hinter der Strophe eingeschobenen, nicht antistrophischen Versen unterbrochenes Strophenpaar (86—92 = 98—104), auf das wieder einige nicht antistrophische Verse und ein zweites vom ganzen Chor ununterbrochen gesungenes Strophenpaar (112—121 = 122—131) folgen. Dann kommen zum Schluss einige freier gebildete anapästische Verse (132—136) und vier iambische Trimeter, mit denen das erste Epeisodion eingeleitet wird. Die Greise aus Pherä, die den Chor bilden, glauben bei ihrem Auftreten, Alkestis habe die Liebesthat für ihren Gemahl vollendet und befinde sich schon im Hause des Hades; sie wundern sich deshalb, überall Schweigen zu finden, keine Stimme des Wehklagens in des Admetos Gemächern, keine Zeichen des Todes vor dem Hause. Auch keiner von den Dienern ist in der Nähe, um Kunde zu geben von dem Ausserordentlichen, das innen vorgeht; die wunderlichsten Zweifel müssen aufsteigen, die ihre Lösung

[106]) V. 212 ff. Vgl. Horat. Od. 3, 4, 53 ff. und dazu die Erklärer.

erst erhalten, als nach einiger Zeit dem Chor sehr gelegen eine Sklavin aus dem Hause tritt. In dem Angeführten ist zugleich der Grund leicht erkennbar, der den Chor hergeführt: er will wissen, wie es im Hause des Admetos steht, ob Alkestis bereits gestorben ist oder nicht. — Diese Parodos ist nun offenbar, obwohl auch hier Halbchöre das Gespräch führen, zu den an die Zuschauer gerichteten zu rechnen; zweifelhaft dagegen könnte es sein, wie man sich die eigenthümliche Zusammensetzung aus bald strophisch, bald nicht strophisch geordneten Versen erklären soll. Unglaublich ist es, dass der Chor mit den wenigen Anapästen, die er vorträgt, den ganzen Raum von dem Eingange der Orchestra bis zu dem Gerüst durchschritten hat: er wird mit ihnen vielmehr nur ein kleines Stück zurückgelegt, dann in der Nähe der Bühne still gestanden und gehorcht haben, was in Admetos' Hause vorgeht. Dann beginnt der eigentliche Einzugsgesang, der hier zum Theil noch während des Fortschreitens nach dem Standorte des Chors, zum Theil erst auf demselben von den in Reih' und Glied stehenden Choreuten vorgetragen zu sein scheint. Ihn wenigstens zu den anapästischen Einzugsliedern zu rechnen, wie sie Aeschylos gedichtet hat, muss man billig Bedenken tragen. Wie die Parodos des Ion gleichsam einer Mittelgattung zwischen der an die Zuschauer gerichteten und der kommatischen angehört, so steht die der Alkestis in der Mitte zwishen den anapästischen und den antistrophisch gebauten Einzugsliedern.

Wir kommen nunmehr zu einigen andern Dramen, deren Parodoi zu einer dem Euripides allein eigenthümlichen Klasse gehören. Wie wir bei ihm allein Einzugsgesänge finden, die unter Halbchöre vertheilt sind (Ion und Alkestis), so hat er einige andere, die zwar durchaus nur an die Schauspieler gerichtet sind, aber der Form nach mit den an die Zuschauer gerichteten übereinstimmen, indem der Chor in seinem Vortrage von den Schauspielern nicht unterbrochen wird: kurz er hat Parodoi, die sich durchaus nicht an die Zuschauer wenden und doch auch nicht kommatisch sind.

So die des rasenden Herakles. In diesem Drama betritt der aus thebäischen Greisen bestehende Chor nach dem Prologe, während Amphitryon, Megara und deren Kinder (71 ff.) auf der Bühne sind, die Orchestra mit einem aus einem Strophenpaar und einer Epodos bestehenden Liede, das noch während des Hinschreitens nach dem Gerüst gesungen zu sein scheint (vgl. 119 f. 124 f. 126); das Metrum desselben ist absichtlich gewählt, um die Schwäche und Hinfälligkeit der Greise zu bezeichnen, wie denn auch die Art der Bewegung damit völlig übereingestimmt haben wird. Sie verkünden, weshalb sie gekommen sind. Auch sie haben gehört und glauben mit Bestimmtheit, dass der göttliche Herakles, Zeus' Sohn, seiner furchtbarsten Aufgabe, den Kerberos aus der Unterwelt heraufzuholen, erlegen sei; sie halten ihn, wie Alle, die von seinem Unternehmen erfahren haben, für todt; und obwohl sie durch Alter und Schwäche so sehr behindert werden, sind sie dennoch erschienen, um seinen Vater, seine Gattin und seine Kinder zu trösten. Danach ist das Lied eine Parodos, und da der Chor sich gleich in der ersten Strophe an die auf der Bühne befindlichen Schauspieler wendet, so kann man nicht zweifeln, dass sie zu der eben bezeichneten Klasse zu rechnen ist.

Ganz abweichend von allen sonstigen Einzugsliedern, aber nach genauerer Betrachtung auch zu dieser Art gehörig, ist die Parodos der Schutzflehenden des Euripides. Dieses Drama hat in vielen Beziehungen ganz eigenthümliche Verhältnisse. Der Chor ist gleich von Anfang an in der Orchestra, man könnte fast auf die Vermuthung kommen, zu sagen: auf der Bühne. Aethra nämlich, Theseus' Mutter, die den Prolog spricht, deutet gleich in den ersten Worten (V. 8 ff.) auf die zu ihren Füssen flehend hingestreckten Frauen, die Mütter der im Kriege gegen Theben gefallenen Argeier. Mit den grünen, wollumwundenen Oelzweigen der Schutzflehenden haben sie den Platz vor dem Tempel der Kore und Demeter in Eleusis, wo das Drama spielt, belegt, damit Aethra ihren Sohn Theseus dazu vermöge, die Todten, denen die siegreichen Thebäer die Bestattung verweigern, herauszufordern. Nach Beendigung des Prologes stimmt der Chor einen Gesang an, in welchem er in den kläglichsten und drin-

gendsten Ausdrücken der Aethra die Bitten, deren Inhalt sie schon kennt, nochmals an's Herz legt[107]). Es entsteht vor allen Dingen die Frage: Befindet sich der Chor während dieses Flehgesanges auf der Bühne unmittelbar zu den Füssen der Aethra, oder ist er in der Orchestra? Man sollte fast das Erstere glauben: denn es giebt kein Stück, in dem sich der Chor gleich von Anfang an in der Orchestra vorfände, ohne zugleich entweder beim Einzuge oder doch nach seiner Ankunft auf seinem Standorte irgend ein Lied vorzutragen. Wo sonst der Chor gleich beim Beginn des Stückes in der Orchestra ist, da hat er zugleich den Prolog und zieht gewöhnlich, indem er die Parodos vorträgt, bis zu dem Brettergerüst. Hier ist es anders. Sein Einzug in die Orchestra würde gewissermassen vor das Stück selbst fallen; denn bei dem Auftreten der Aethra ist er schon vor dem Altar der Göttinnen niedergesunken (V. 10); mit dem Beginn des Dramas ist er also schon vorhanden, und es könnte somit, da er nicht einmal den Prolog hat, sondern vor demselben und während desselben stumm bleibt, in diesem Stück gar keine eigentliche Parodos geben. Deswegen scheint sich die Vermuthung zu empfehlen, der Chor müsse sich während des Prologs der Aethra und des ersten Gesanges auf der Bühne befinden, und später erst mit einer Parodos in die Orchestra hinabziehen. Dann lassen sich nämlich mit diesem Drama die Eumeniden vergleichen, in denen der Chor gleichfalls vor seiner Parodos sich auf der Bühne befindet, dann — freilich nicht über die von Pollux 4, 127 beschriebenen *κλίμακες* — von dieser, wie überhaupt aus dem ganzen Raum des Theaters sich entfernt, und später zum zweiten Mal erscheinend mit einer Parodos die Orchestra betritt. Aehnlich scheint in den Schutzflehenden mit V. 359 ff. ein solcher Wendepunkt in der Stellung des Chors gegeben zu sein: Theseus fordert die Matronen auf, die Zweige hinwegzunehmen, mit denen sie zur Aethra, um Beistand zu erflehen, gekommen waren[108]), und ihre ganze bisherige Stellung aufzugeben, da ihr Wunsch erfüllt werden würde; und wie im König Oedipus bei einer ganz ähnlichen Gelegenheit die Schutzflehenden sich erheben und abziehen[109]), weil sie ihren Zweck erreicht haben, so, könnte man meinen, verliessen auch hier die Mütter der Gefallenen ihren bisherigen Platz und zögen nunmehr von der Bühne in die Orchestra hinab. Einer solchen Annahme, wie vortheilhaft sie auch auf den ersten Anblick erscheinen mag, stellen sich jedoch sehr bedeutende Hindernisse entgegen. Vor allen Dingen ist das Verhältniss des Chors in den Eumeniden doch ein ganz anderes, als hier. Dort ist er im Anfange des Drama's, so lange die Pythia spricht, nicht sichtbar; und erst später erscheint er plötzlich, indem, wie O. Müller mit grosser Wahrscheinlichkeit behauptet, ein Vorhang vor der mittleren Bühnenthür weggezogen wird. In den Schutzflehenden dagegen ist der Chor von Anfang an sichtbar, und Alles spricht dafür, dass er nicht erst hinter einer Bühnenthür, sondern sogleich vorn vor dem Altar der Kore und Persephone, der doch vor der Bühnenwand zu denken ist, erscheint. Die Annahme eines Vorhanges, der nun und nimmermehr das ganze Proskenion verdecken könnte, oder irgend einer andern Vorrichtung, den Chor zu verhüllen, ist hier durchaus unstatthaft. Aethra weist auch ausdrücklich auf die Matronen hin (V. 8). Sie müssten also mit ihr zugleich auf die Bühne gezogen, hier stumm niedergefallen und in dieser Stellung verblieben sein, bis Aethra ausgesprochen. Dann können sie aber eben so gut durch die Orchestra eingezogen sein: denn ihr Schweigen bis zum Ende des Prologs, ihr stummes Einziehen ist, wenn sie auf der Bühne mit Aethra erscheinen, nicht weniger befremdend, als wenn sie, während jene aus einer der Thüren in der Scenen-

[107]) Die ersten beiden Strophenpaare bestehen aus Ionicis a minore, das letzte aus iambischen, trochäischen und dochmischen Versen. Das Ganze macht den Eindruck der schmerzlichsten, recht aus dem Gefühl gänzlicher Ohnmacht hervorquellenden Klage.

[108]) Wenn nämlich die Zweige liegen bleiben, d. h. wenn die Erfüllung des Verlangens der Schutzflehenden nicht versprochen wird, kann Aethra sich nicht ohne Frevel gegen die Götter entfernen. Vgl. V. 32. 36, die Ausleger zu V. 359, besonders Markland, und die Ausleger zu Kön. Oed. 143. 147.

[109]) Vgl. Kön. Oed. 143. 147.

wand hervortritt, in der Orchestra erscheinen, das Brettergerüst besteigen und sich hier niederwerfen. Ferner: wenn man annimmt, dass später (V. 359) die Matronen die grünen Zweige von der Bühne wegnehmen und dann in die Orchestra hinabziehen, so müsste irgend eine Andeutung darüber in den nächsten Worten des Chors sein, wie dies sowohl in den Eumeniden, sobald der Chor zum zweiten Mal, und zwar nunmehr in der Orchestra erscheint, als auch im König Oedipus bei der Entfernung der an Oedipus abgesandten Deputation (V. 143. 147) der Fall ist. Dergleichen aber findet hier nicht Statt. Sondern nach jener Aufforderung des Theseus singt der Chor, offenbar ohne seinen Platz zu verändern — höchstens erhebt er sich aus seiner knieenden Stellung — ein kleines Lied (365—380), in dem er die Güte und Frömmigkeit des Theseus preist und seine bange Erwartung hinsichtlich des Entschlusses der Stadt (vgl. V. 349 ff. mit 375 ff.) ausspricht; ein Lied, das wohl Niemand für eine Parodos ansehen wird. Also nirgends eine Andeutung von einer Veränderung in dem Standort des Chors. Auch die späteren Chorgesänge des Drama's enthalten nichts der Art. Da mithin überhaupt in dem ganzen Stücke ein solcher Wechsel nicht nachzuweisen ist, so müsste der Chor entweder stets auf der Bühne geblieben sein und gar keine Parodos gehabt haben; oder er ist von Anfang an in der Orchestra gewesen, und dann ist das Lied V. 42 ff. die Parodos. Der erstere Fall ist undenkbar; wir müssen also den zweiten für den wahren ansehen, obwohl wir die Schwierigkeiten durchaus nicht verkennen, die sich auch dieser Annahme entgegenzustellen scheinen. Denn der eigentliche Einzug des Chors fällt nun wirklich, da gleich zu Anfang des Prologs Aethra auf die flehend zu ihren Füssen (in der Orchestra) hingestreckten Matronen hindeutet, gewissermassen vor den Beginn des Drama's selbst; sobald Aethra zu sprechen beginnt, liegen sie schon in der bezeichneten Stellung stumm und unbeweglich da, und erst nach der Beendigung des Prologs (V. 42 ff.) beginnen sie ihren Flehgesang, der als das erste Chorlied des ganzen Dramas nur Parodos genannt werden kann. Diese Parodos aber ist eine an den Schauspieler nach der Bühne hin gerichtete: an mehreren Stellen wird Aethra ausdrücklich angeredet; der ganzen Sachlage nach ist nichts Anderes möglich. Jedoch gehört sie noch nicht zu den kommatischen Einzugsliedern: denn der Chor singt drei Strophenpaare hintereinander ab, ohne von der Aethra unterbrochen zu werden. Nach der Beendigung des Gesanges beginnt sogleich das erste Epeisodion, das des Theseus.

Durchaus einfach und klar dagegen ist die Sache in der Andromache. Nach der Beendigung des Troërkriegs hat Achilleus' Sohn Neoptolemos Hektors Gattin, die dem Drama den Namen gegeben, als Sklavin erhalten. Er ist mit ihr nach Phthia zurückgekehrt, hat aber spëter des Menelaos Tochter Hermione zur Gattin genommen; und diese, eifersüchtig auf die Fremde, die unterdessen dem Neoptolemos einen Sohn geboren, hat den Entschluss gefasst, sie während der Abwesenheit ihres Gemahls umzubringen. Andromache, die davon gehört hat, ist in ihrer Angst in den Tempel der Thetis geflohen; sie spricht den Prolog und bleibt auch nach demselben, das Bildniss der Göttin umklammernd, auf der Bühne, während (mit V. 117) der Chor phthiotischer Mädchen die Orchestra betritt, und nachdem er seinen Standort in derselben erreicht, ein aus zwei Strophenpaaren bestehendes Lied vorträgt (117—146). Obwohl hellenischen Stammes (aus Phthia) naht er doch freundlichen Sinns der Fremden, der Asiatin, um ihre Qualen zu erleichtern. Er fordert sie auf, den Heerd der Meeresgöttin zu verlassen und sich in ihr unabänderliches Geschick zu fügen, das sie nun einmal als eine im Krieg erbeutete Sklavin ruhig ertragen müsse. Keinen Freund habe sie in diesem fremden Lande, keinen Beschützer: sie selbst (der Chor) seien ihr zwar herzlich zugethan und bedauerten ihr Geschick, doch könnten sie nichts für sie thun, schon aus Furcht vor Hermione. Gleich aus den ersten Versen des Liedes (119—121) geht deutlich hervor, dass wir die Parodos des Stückes vor uns haben; sie ist, wie die der Schutzflehenden, an einen Schauspieler gerichtet, aber nicht kommatisch.

Endlich gehört noch in diese Klasse das Einzugslied der Hekabe. Nach dem Prologe, welchen

der Schatten des Polydoros, des von dem thrakischen Gastfreunde Polymestor, der ihn beschützen sollte, ermordeten Sohnes des Priamos, gehalten hat, tritt Hekabe, die unglückliche Mutter, der der Sohn im Traum erschienen ist, um ihr sein Schicksal zu verkünden und um Bestattung zu bitten, auf und beklagt in einem beweglichen Threnos (59—99) ihr trauriges Schicksal. Sie wird von einigen Dienerinnen geführt, weil sie vom Traum und mannichfachen Leiden so angegriffen ist, dass sie nicht allein zu gehen vermag (59—67). Wahrscheinlich noch während ihres Klagegesanges (*ἀπὸ σκηνῆς*)[110]) erscheint der Chor kriegsgefangener Troërinnen in der Orchestra, und nachdem Hekabe geendigt, beginnt er seine Parodos (100—154). »Hekabe, in Eile bin ich dir genaht, nachdem ich die Zelte meiner Gebieter verlassen, wo ich als Sklavin dienen muss, seit Troia genommen ist. Doch kann ich leider deine Leiden nicht erleichtern, sondern noch mehr Jammer muss ich dir verkünden: denn die Achäer haben beschlossen, dein Kind Polyxena den Manen des Achilleus zu opfern«[111]). Schon diese Worte genügen, um darzuthun, dass dies Lied die Parodos ist. O. Müller[112]) rechnet sie zu der älteren Art, zu den anapästischen Einzugsliedern, wie sie vom Aeschylos nicht selten angewendet worden sind. Jedoch mit Unrecht. Allerdings besteht sie aus lauter anapästischen Versen, die ganz nach Aeschylos' Weise zu Systemen (und zwar zu fünf) vereinigt sind. Aber einmal sind des Aeschylos anapästische Parodoi sämmtlich an die Zuschauer gerichtet, während die der Hekabe sich an eine Person auf der Bühne wendet; und andrerseits sind auch die angewandten anapästischen Systeme von denen des Aeschylos wesentlich verschieden. Obwohl ihnen die Kennzeichen der freieren Anapästen[113]) fehlen, so sind sie doch so ungegewöhnlich lang[114]), wie ich sie in keinem andern Drama gelesen zu haben mich erinnere: sie scheinen nicht während des Einzuges von dem fortschreitenden, wie wohl alle anapästischen Einzugslieder des Aeschylos, sondern nach demselben von dem bereits auf dem Suggest aufgestellten Chor vorgetragen worden zu sein[115]).

Nicht gering an Zahl sind bei Euripides diejenigen an Schauspieler gerichteten Einzugslieder, in denen der Schauspieler den Chor unterbricht und mit ihm einen Wechselgesang (*κομμός*) beginnt, d. h. die kommatischen Einzugslieder. Auch in diesen hat Euripides eine Eigenthümlichkeit, die sich wenigstens in den uns erhaltenen Dramen der andern Dichter nicht, und auch bei ihm selbst nur selten findet, nämlich, dass er solche Parodoi, während sie sonst — bei den Tragikern wenigstens — stets aus antistrophisch sich entsprechenden Liedern bestehen, zuweilen auch ohne antistrophische Entsprechung aus Anapästen zusammensetzt.

So haben wir in der taurischen Iphigeneia eine solche kommatische, aus nicht antistrophisch gebauten Anapästen bestehende Parodos. Im Prologe des Stückes tritt zuerst Iphigeneia auf. Nachdem sie umständlich ihre Abstammung und die Veranlassung ihrer Uebersiedelung in das taurische Land auseinander gesetzt, erzählt sie den Zuschauern einen Traum, welcher sie nach dem väterlichen Hause in Argos entrückt hat, und dessen weiteren Inhalt sie sich so auslegt, dass sie glauben muss, Orestes, ihr Bruder, sei gestorben. Deshalb will sie diesem die Grabesspenden darbringen in Verbindung mit dem

---

[110]) Sonst muss man den Prolog bis V. 99 ausdehnen.

[111]) Der Umstand, dass das, was der Chor hier erzählt, auch der Hekabe bereits bekannt ist (V. 75 f. 94 ff.), würde noch nicht beweisen, dass der Chor erst mit V. 100 auftritt. Hekabe hat bloss geträumt; die Troërinnen bestätigen den Traum durch eine der Wirklichkeit entnommene Erzählung. [112]) Eumeniden S. 88.

[113]) Der Anapaesti liberiores, wie sie G. Hermann El. doctr. metr. S. 380 nennt, — Die Verbindung eines Daktylus mit einem Anapästen (V. 147: *Ἀγαμέμνονος ἱκέτις γονάτων*) würde zu der Annahme der liberiores anap. noch nicht nöthigen. Vgl. Reisig. Conjectt. Aristoph. 165. Auch die Dorismen sind nicht eben häufig; vgl. Porson V. 103.

[114]) Man vgl. nur das dritte System, das (nach Dindorf) allein 27 Doppelanapästen in 14 Versen (118—131) umfasst, ein wahres *μακρόν* (Poll. 4, 112), das in Einem Athem zu sprechen unmöglich ist.

[115]) Daher (V. 100) *ἐλιάσθην*, nicht das Präsens. Doch ist der Aorist allerdings nicht zu urgiren.

8

Chor hellenischer Dienerinnen, die, ein Geschenk des Taurierkönigs Thoas, in diesem Barbarenlande ihr einziger Trost sind. Berufen sind sie bereits; aber aus einem ihr unbegreiflichen Grunde kommen sie noch nicht (V. 63—65). Sie verlässt deshalb die Bühne und geht, um zu warten, in das Innere des Tempels zurück. Orestes und Pylades, von dem pythischen Apollon nach Taurien gewiesen, um das dort befindliche Bild der Artemis nach Hellas zu bringen, treten auf, vorsichtig und leise, um nicht bemerkt zu werden. Sie durchforschen die Oertlichkeit und besprechen ihren Plan, wie sie in den Tempel eindringen und das Bild entwenden wollen. Dann verstecken sie sich; und zum zweiten Mal betritt Iphigeneia die Bühne, und zugleich mit oder noch etwas vor ihr der Chor die Orchestra. Nachdem er mit einigen frommen Worten die Göttin angeredet, deren Tempel er naht, nachdem er auch seine Abkunft und wie er in dieses Land gekommen, kurz angedeutet, fragt er die Iphigeneia, weshalb sie ihn hierher bestellt, welche Sorge sie bedränge (V. 123 ff.). Indem diese nun ausführlich darauf antwortet, und der Chor mit ihr um den, wie sie glauben, gestorbenen Orestes klagt (179 ff.), entwickelt sich der Kommos, der in dieser Tragödie die Parodos bildet. Unmittelbar darauf (V. 236 ff.) folgt das erste Epeisodion, das des Rinderhirten; und der dieses begrenzende Chorgesang, dessen Inhalt sich ganz an die von dem Hirten überbrachte Nachricht anlehnt (V. 392 ff.), ist das erste Stasimon der Tragödie. Wenn man auch diese Parodos zu den anapästischen in der Weise des Aeschylos rechnen wollte, würde man noch mehr unrecht thun, als in der Hekabe: sie ist nicht bloss an einen Schauspieler gerichtet, sondern ausserdem auch noch kommatish, und die Anapästen, aus denen sie besteht, sind nicht zu regelmässigen Systemen verbunden, sondern unzweifelhaft die sogenannten freieren Anapästen [116]).

Eine wunderliche, obwohl gleichfalls entschieden kommatische Parodos hat der Rhesos. Der Chor der troischen Nachtwachen betritt gleich im Anfange des Stückes die Orchestra, und weckt — denn es ist Nacht —, indem er zwei kurze anapästische Systeme vorträgt, den Hektor, zu dessen Zelt er hinschreitet. In dem Lager der Griechen hat sich eine sonst nicht gewöhnliche Unruhe gezeigt; und da diese die Vorbotin irgend einer Gefahr sein kann, so hält es der Chor für seine Pflicht, den Feldherrn zu warnen. Dieser erscheint auch alsbald, und indem er nach der Ursache der Störung zu so ungewöhnlicher Stunde frägt, der Chor ihm antwortet, entspinnt sich zwischen beiden ein kommatisches Gespräch in Anapästen; doch gehen diese bald in einen antistrophischen Gesang des Chors (23—33 = 41—51) über, dessen sich entsprechende Hälften wiederum durch einige Anapästen des Hektor getrennt sind. Nach der Antistrophe beginnen die iambischen Trimeter und das Epeisodion des Aeneas. Es kann kein Zweifel sein, dass gleich mit dem ersten Verse die Parodos beginnt; eine kommatische muss man sie nennen, weil der Chor sich gleich naeh dem Zelte Hektor's hinbewegt, und sobald dieser aufgetreten ist, ein Gespräch mit ihm beginnt; sie steht aber, wenn man sie nicht schon mit V. 22. abschliessen will [117]), in einer merkwürdigen Mitte zwischen den antistrophischen und nicht antistrophischen Einzugsliedern. Auch können die Anapästen der ersten zwei. Systeme nicht während des Hinschreitens durch die Orchestra vom Chor vorgetragen sein: sie würden den Raum vom Eingange bis zu dem Gerüste schwerlich ausgefüllt haben, wenn sich der Chor auch noch so schnell bewegt hätte. Dagegen erscheint das *βᾶϑι* des ersten Verses sehr matt, wenn es der Chor, nachdem er stumm eine ziemliche Strecke vorwärts geschritten ist oder sein Ziel gar schon erreicht hat, gleichsam nachhinkend gesprochen

---

[116]) Hermann El. doctr. metr. S. 380. So finden sich zwei Prokeleusmatiker hintereinander V. 130: *πόδα παρϑένιον ὅσιον ὁσίας*; V. 197 besteht aus lauter Prokeleusmatikern. Andrerseits sind wiederum die meisten Verse fast ganz und gar aus Spondeen zusammengesetzt. Unter den akatalektischen Dimetern des Chors haben keine Cäsur V. 124. 134. 140. 186. 193. 198. Ausserordentlich häufig, und ohne einen Abschluss zu bilden, wiederholen sich die Paroemiaci 128. 9. 130. 1. 2. 5. 6. 184. 7. 8. 191 u. s. w.

[117]) Dies ist aber unthunlich schon deswegen, weil erst in der Antistrophe (vgl. besonders V. 49. ff.) recht eigentlich der Chor angiebt, *δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν*.

haben sollte: so dass man nicht recht weiss, wie man sich den Einzug des Chors im Verhältniss zu dem Gesange vorstellen soll. Jedenfalls ist bei der Frage über die Zeit und Entstehungsweise des Rhesos die Beschaffenheit seiner Parodos nicht ausser Acht zu lassen.

Ganz entschieden antistrophisch ist wohl die Parodos der Medeia. Nach dem Prolog, welchen erst die Amme der Medeia allein, dann mit dem Erzieher von Iason's Kindern zusammen gesprochen hat, erscheint Medeia selbst und beklagt in einem anapästischen Wechselgesang (ἀπὸ σκηνῆς) mit der Amme ihr elendes Geschick. Alsbald betritt auch der Chor korinthischer Weiber, die den Ruf der unglücklichen Kolcherin vernommen haben (131 ff.), die Orchestra und vermischt seine Klagen mit denen der Beiden in einigen anapästisch beginnenden, dann in Daktylen übergehenden Versen, die keine antistrophische Entsprechung haben. Nachdem er vernommen, was der Grund der Betrübniss ist, sucht er sie zu trösten, und so entspinnt sich ein kommatisches Gespräch zwischen Chor, Amme und Medeia, in welchem der Chor (148—159 = 173—183) ein durch spondeïsche Anapästen eingeleitetes, dann in choriambische Verse übergehendes, antistrophisch geformtes Lied singt, hinter dessen Strophe Medeia und die Amme, hinter dessen Antistrophe wiederum die Amme mit Anapästen einfällt. Darauf folgt (204—213) ein kürzeres, nicht antistrophisches Chorlied, und sodann beginnen die iambischen Trimeter und das Epeisodion des Kreon, an welches sich eng anschliessend das erste Stasimon (410—446) die Stimmung des Chors schildert, in die er durch die in dem vorangegangenen Epeisodion eingetretene weitere Entwickelung der Handlung versetzt worden ist. Dass aber in dieser Tragödie der erste Gesang des Chors zugleich die Parodos ist, geht gleich aus den Worten hervor, mit denen er beginnt: „Weil ich den Ruf der unglücklichen Kolcherin vernommen habe, bin ich hierher geeilt. Darum sage mir, Alte« (er meint die Amme), »was hier vorgefallen ist: denn ich nehme an dem Schicksal des Hauses, das mir so lieb ist, den innigsten Antheil.« — Diese Parodos hat eine ganz ähnliche kommatische Form, wie die des äschylischen Prometheus und des sophokleïschen Philoktetes, indem auch in ihr die den Gesang des Chors unterbrechenden Personen mit Anapästen einfallen. Sie unterscheidet sich aber von beiden dadurch, dass sie nicht antistrophisch beginnt und schliesst; doch würde man sehr unrecht thun, wenn man sie deshalb zu den nicht antistrophischen, kommatischen Einzugsliedern zählen wollte: denn offenbar ist V. 131—138 die Proodos, V. 204—212 die Epodos.

Eigenthümlich ist auch der Einzugsgesang in der Helena des Euripides. Helena, von Hermes in einer Wolke zu Proteus nach Aegypten gebracht, während ein Scheinbild von ihr von Alexandros entführt worden ist und den troischen Krieg erregt hat, beklagt ihr trauriges Geschick nach Proteus' Tode. Nach dem Willen der Götter in Aegypten aufgenommen, um ihrem Gemahl die eheliche Treue zu bewahren, hat sie diese Pflicht, so lange Proteus, ihr treuer Beschützer, lebte, leicht erfüllen können; nach dessen Tode aber strebt sein Sohn nach ihrer Hand und will sie zwingen, dem Menelaos untreu zu werden. Deshalb ist sie zu Proteus' Grabmal geflüchtet (35—64), und bis zum Tode betrübt ergiesst sie hier ihren durch die von Teukros überbrachte Kunde vom Fall Troias und dessen Folgen noch vergrösserten Schmerz in einsame Klagen, welche nur die auf Proteus' Denkmal abgebildeten Sirenen vernehmen (167 ff.). Da kommen zu ihrem Troste Mädchen aus Hellas, von barbarischen Seeräubern nach Aegypten gebracht (192 ff.), herbei, und antworten ihren Klagen, so dass sie stets die Antistrophe zu der von Helena gesungenen Strophe übernehmen. So singen Helena und der Chor abwechselnd zwei Strophenpaare, die durch eine Epodos der Helena (229 ff.) beschlossen werden. Dass aber die beiden Antistrophen zugleich die Parodos des Chors sind, geht aus dem Inhalte der ersten deutlich hervor. »Am dunkelfarbigen Wasser (V. 179 ff.) trocknete ich im gekräuselten Grase und in den weichen Schösslingen des Rohrs Purpurkleider an den goldenen Strahlen des Helios; da hörte ich plötzlich ein klägliches Lied« (den Trauergesang der Helena). Dem Tone folgend sind sie zur Helena gekommen und trösten sie, indem sie ihren Jammer theilen. Es ist dies das einzige Einzugslied dieser Art, wie denn

das Drama auch manche andere Eigenthümlichkeiten hat. So werden z. B. die wenigsten Epeisodia durch vollständige Chorgesänge begrenzt; ja das erste Stasimon scheint erst V. 1107 ff. einzutreten, da man das kleine monostrophische Lied V. 515—527 doch schwerlich dafür halten kann; V. 330—385 aber ist ein Kommos, dessen grösster Theil der Helena gehört.

In den Troërinnen erscheint nach dem Prologe, in welchem Poseidon und Athene die Bestrafung der Achäer für den von Aias an der Kassandra begangenen Frevel beschliessen, die alte, gramgebeugte Hekabe auf der Bühne; und nachdem sie in einem längeren, aus drei anapästischen Systemen und einem Strophenpaare freierer Anapästen bestehenden Recitativ (ἀπὸ σκηνῆς V. 99—152) ihr Unglück und Ilion's Untergang beweint, ruft sie am Ende ihres Gesanges (143 ff.) die gefangenen Troërinnen, welche den Chor des Stückes bilden, herbei, um mit ihnen ein gemeinsames Trauerlied zu beginnen. Der Chor, in zwei Hälften getheilt, gehorcht ihrer Aufforderung. Er hat (V. 154 ff.) ihren Weheruf gehört, und er ist ihm tief in die Brust gedrungen. In einem ziemlich langen Wechselgesang, der zwischen Hekabe und den beiden Halbchören vertheilt ist, beklagen die gefangenen Weiber die unglückselige Zukunft, die ihnen bevorsteht. Dieser Wechselgesang besteht aus antistrophisch geordneten freieren Anapästen, von denen diejenigen, die der Chor vorträgt, mehr den eigentlich anapästischen, die der Hekabe dagegen fast durchgängig den spondeïschen Charakter haben. Sodann singt der Chor noch (197—229) ein gleichfalls aus freieren Anapästen zusammengesetztes Strophenpaar, in dem er die Wünsche ausspricht, die ihm in seinem Unglück noch geblieben sind. Nach der Pallas glücklichem Lande möchten sie am liebsten, da einmal der Tag der Knechtschaft erschienen ist, oder wenigstens nach dem schönen Thal des Peneios am Fluss des heiligen Olympos, oder nach Sikelia und dem Lande des die Haare blond färbenden Krathis [118]); nur vor den Strudeln des Eurotas haben sie Alle eine entsetzliche Furcht, weil sie dort Sklavinnen des Menelaos werden müssten, der Ilion zerstört hat. Wir können nicht umhin, diesen ganzen Kommos, sowohl den Wechselgesang des Chors mit der Hekabe, als auch das spätere, dem Chor allein gehörende Lied, für die Parodos des Stückes zu halten: denn wenn auch manche Gründe dafür zu sprechen scheinen, dieselbe auf jenen Wechselgesang allein zu beschränken, so hängt doch das Chorlied 197 ff. so innig mit dem Kommos zusammen, beide haben so durchaus gleiche Natur, dass es unmöglich ist, sie zu trennen. Ist doch das ganze Lied (V. 197 ff.) erst aus dem vorangehenden Kommos sowohl dem Inhalte als der Form nach hervorgegangen; ist es doch nur eine Fortsetzung der Klage, welche Hekabe (99 ff.) begonnen hat. Ja es scheint, als habe der Dichter der Symmtrie wegen dem Recitativ, welches Hekabe vor dem Auftreten des Chors ἀπὸ σκηνῆς allein gesungen, ein Lied gegenüberstellen wollen, in welchem nunmehr auch der Chor allein seine Empfindungen ausspricht. Der ganze Einzugsgesang aber ist ein kommatischer, antistrophisch geordneter, in welchem der Chor (wenigstens im Anfang) nicht ganze Strophen hintereinander absingt, sondern mitten in der Strophe und Antistrophe vom Schauspieler unterbrochen wird.

Weit geordneter ist die Parodos in der Elektra desselben Dichters. Wie dieses Drama überhaupt trotz ungeheurer Verschiedenheiten doch sehr viele auffallende Beziehungen auf die Choëphoren des Aeschylos und die sophokleïsche Elektra enthält, so ist auch seine Parodos der Form nach der des sophokleïschen Stückes durchaus analog. Nach dem Prolog, in dem der Gatte der Elektra, ein Handarbeiter niedern Standes, dann Elektra selbst, Wasser aus dem nahen Flusse holend, und nach deren Abgang Orestes und Pylades aufgetreten sind, erscheint Elektra zum zweiten Male und singt, ohne die beiden Fremden zu bemerken, die sich nahe am Hause ihres Mannes niedergesetzt haben, wie die sophokleïsche Elektra, ein langes Trauerlied ἀπὸ σκηνῆς, nur nicht in spondeïschen Anapästen, sondern

---

[118]) Wohl eine Anspielung auf Thurioi, in dessen Nähe der Fluss Krathis mündete. Thurioi war 444 gegründet. Auf Anachronismen, wie dieser, kommt es dem Euripides nicht an.

grösstentheils in glykonischen Versen. Darauf betritt der Chor argeiischer Frauen die Orchestra. »Agamemnons Tochter,« redet er sie an (V. 167 ff.) »ich bin zu deinem ländlichen Hofe gekommen, um dir zu sagen, was ich so eben gehört. Ein allgemeines Fest wollen die Argeier der Hera feiern, und alle jungen Frauen und Mädchen sollen daran Theil nehmen.« Elektra lehnt die Einladung ab: ihr Herz hängt nicht an Putz und Gold, auch an Chortänzen findet sie kein Vergnügen; Thränen sind ihre Chortänze, Thränen ihre tägliche Beschäftigung; ganz verwahrlost und vernachlässigt kann sie doch nicht als Agmemnons Tochter auftreten. Der Chor will sie dennoch bereden: Kleider und Schmuck kann sie geborgt erhalten; die Götter ehrt man nicht durch Thränen; und nicht durch Seufzer, sondern durch Frömmigkeit und Gebete erwirbt man Glück und Freuden. Aber nochmals verweigert Elektra ganz bestimmt jede Theilnahme; und bald darauf wird das Gespräch, das mit V. 212 in die iambischen Trimeter überzugehen beginnt, dadurch abgeschnitten, dass Elektra die Fremdlinge (Orestes und Pylades) bemerkt (V. 216). Schon aus den ersten Worten, die der Chor spricht, geht hervor, dass mit V. 167 die Parodos des Drama's anfängt; auch haben wir dafür ein äusseres, positives Zeugniss, das des Plutarchos [119]). Die Form ist kommatisch, und zwar wird der Chor mitten in Strophe und Antistrophe unterbrochen, wie in der sophokleïschen Elektra [120]).

Eine besondere Schwierigkeit für die Ausmittelung der Parodos bieten die Herakliden und der Orestes des Euripides dar.

Zuerst die Herakliden. In diesem Drama hat Iolaos den Prolog. Er und Alkmene sind mit den Nachkommen des Herakles, welche Eurystheus durch seinen Einfluss aus jeder hellenischen Stadt, wo sie sich niederlassen wollten, zu vertreiben wusste, nach vielen Irrfahrten endlich in Marathon (32) angelangt und hoffen hier unter Demophon, dem Sohne des Theseus, Schutz zu finden. Da kommt Kopreus, der Abgesandte des Eurystheus, und will Iolaos und seine Schützlinge — Alkmene ist mit den Mädchen in dem Tempel, dessen eine Giebelseite die Bühnenwand darstellt (42) — von dem Altar, an dem sie Schutz gesucht haben, wegreissen. In der äussersten Noth ruft Iolaos die Einwohner von Attika zu Hülfe, um den von Kopreus beabsichtigten Frevel zu verhindern: und alsbald erscheint auch der Chor, der den Ruf vom Altar her (73) vernommen hat und nun erfahren will, was es giebt. Er kennt den Iolaos und seine Schutzbefohlenen noch nicht (80 ff.); er muss erst nach ihrem Namen fragen (86) und nach dem Grunde, weshalb sie in so flehentlicher Stellung am Altar sich niedergelassen (77). Alle diese Fragen werden ihm in einem kommosartigen Gespräch, das aus iambischen Trimetern und dochmischen Versen besteht, beantwortet (73—89 = 93—110). Gleich darauf erscheint Demophon, und es entspinnt sich über die Frage, ob Iolaos mit seinen Pfleglingen in Marathon Schutz finden soll, eine ausführliche Verhandlung zwischen Kopreus, Iolaos und Demophon, deren Resultat ist, dass der Letztere die Nachkommen des Herakles vor allem Unrecht zu bewahren beschliesst. Kopreus muss unverrichteter Sache abziehen; der Chor recitirt ein kurzes, anapästisches System (288—296) und bald darauf, als auch Demophon die Bühne verlassen hat, ein Strophenpaar (353—361 = 362—370) nebst Epodos

[119]) Lysandros 15. S. oben S. 6 u. 7.

[120]) Das folgende Chorlied in der euripideïschen Tragödie (V. 432 ff.) ist ein Stasimon, und zwar das erste. Wir haben dafür ein ganz bestimmtes Zeugniss. In den Fröschen des Aristophanes tadelt Euripides die Stasima des Aeschylos (V. 1281 ff. 1285 ff. vgl. den Schol. zu d. St.); aus denen er einige arg verdrehte Fragmente anführt. Wie nun vorher die beiden Meister ihre Prologe gegenseitig angegriffen haben, so muss auch Aeschylos, um den Tadel des Euripides unwirksam zu machen, seinerseits die Stasima (*μέλη* 1307) des Gegners durchnehmen; und er thut dies, indem er uns eine kleine Blumenlese aus den Stasimen verschiedener Dramen giebt. Darin lesen wir unter anderen auch die Worte: *ἵν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελφὶς πρῴραις κυανεμβόλοις* (1317 f.); diese sind aber aus dem Chorgesange der Elektra V. 432 ff. entnommen, wo sie sich V. 435 ff. genau wiederfinden. Mithin muss dieser Gesang ein Stasimon, und schon deswegen, von allen andern Gründen abgesehen, V. 167 ff. die Parodos der Elektra sein. — Die Parodoi aus den Komödien des Aristophanes haben des Raumes wegen weggelassen werden müssen.

(371—380) in choriambisch-glykoneïschem Metrum. Das zuletzt erwähnte Lied schliesst sich durchaus an das vorhergehende Gespräch zwischen Kopreus, Iolaos und Demophon an, besonders ist es hervorgerufen durch die trotzigen, hochmüthigen Worte des argeiischen Heroldes. »Durch dein Prahlen, o Fremdling aus Argos« — gleich als wenn Kopreus noch auf der Bühne wäre, wie gleich darauf (V. 372) selbst Eurystheus angeredet wird — »sollst du meinen Sinn nicht erschrecken. Du selbst bist ein Thor und ebenso der Herrscher von Argos, Sthenelos' Sohn, Eurystheus, du, der aus einer freien, Argos an Grösse nichts nachgebenden Stadt unglückselige Schutzbefohlene der Götter ungehindert fortschleppen zu dürfen glaubte. Zwar liebe ich den Frieden; aber solltest du, böswilliger König, gegen meine Stadt zu Felde ziehen, so wirst du das nicht erlangen, was du meinst.« Nichts ist gewisser, als dass dieser Gesang ein Stasimon ist, ebenso wie der folgende (608—617 = 618—629), der nur dazu bestimmt ist, den Iolaos über den Verlust der Makaria zu trösten. Da nun auch während des ganzen Stückes kein Wechsel in dem Standpunkt des Chors eintritt, woraus man schliessen könnte, er sei bei seinem ersten Erscheinen (73) auf der Bühne zu denken, so bleibt nichts Anderes übrig, als den kommatischen Gesang 73—110 als Parodos des Chors anzusehen. Derselbe bildet die Grenze zwischen dem Prolog und dem Epeisodion des Demophon, das gleich darauf beginnt, und sein Inhalt zeigt ganz ebenso entschieden die Natur einer Parodos, wie der der folgenden Chorgesänge (ausser 288—296) das Wesen der Stasima verräth. Jedoch muss ich gestehen, dass mir eine andere Parodos, in der der Chor nur so wenige Worte zusammenhängend spräche, aus Tragödien wenigstens nicht bekannt ist. Erklären lässt sich diese Kürze einigermassen aus den Umständen: der Chor wird zu Hülfe gerufen und findet bei seinem Auftreten Verhältnisse vor, die kein langes Reden gestatten, sondern zum schleunigsten Handeln dringend auffordern. Er muss sich daher damit begnügen, in aller Kürze diejenige Kunde zu erlangen, die zur Beurtheilung des vorliegenden Falles nöthig ist.

Aehnlich verhält es sich mit dem Orestes. Der Scholiast zu den Phönissen 202, der uns eine ziemlich brauchbare Erklärung der Parodos hinterlassen hat, führt als Beispiel einer solchen an: Orestes 140. *σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης τιθεῖτε* (l. *τίθετε*), und diese Verse finden sich denn auch als Anfang einer Parodos verzeichnet bei Schneider[121]) und O. Müller[122]). Der Letztere setzt jedoch hinzu: »was auffallend ist.« Mit vollem Recht: denn in der That ist das Citat sehr auffallend, da man bei genauerer Betrachtung der Stelle finden muss, dass die angeführten Worte nicht dem Chor, sondern der Elektra gehören. Deshalb behauptet denn auch Bernhardy[123]), die Stelle gehöre nicht einer Parodos, sondern einem unbedeutenden Kommos an; und er, wie auch Hermann[124]) und Böckh[125]) lassen die Parodos im Orestes erst sehr spät, nämlich mit V. 807 beginnen. Dieser Ansicht können wir nach unserer Vorstellung von den nothwendigen Eigenschaften einer Parodos unmöglich beitreten; um unser Urtheil zu begründen, wollen wir die betreffenden Verhältnisse näher erörtern. Im Prolog erzählt Elektra, am Bette ihres kranken Bruders Wache haltend, ihr unglückliches Geschick. Zuerst hat sie den Vater schmählich verloren, dann hat auf Phöbos' Rath Orestes, um den Mord zu rächen, seine Mutter getödtet, ist aber, obwohl von dem Gott ausdrücklich mit der Rache beauftragt, dem Wahnsinn verfallen (34 ff.), den die Erinnyen ihm gesandt haben. Ausserdem wollen die Argeier sie selbst (Elektra) und Orestes, als der Ermordung der Mutter überführt, mit dem Tode bestrafen; und nur die Ankunft des Menelaos, der eben von seiner langjährigen Irrfahrt heimgekehrt ist (56), giebt ihnen noch einige Hoffnung. Darauf erscheint Helena und bittet Elektra, mit ihr nach Klytämnestra's Grabe zu gehen, wo sie als Todtenopfer für die Schwester ihre Haare niederlegen will. Allein gehen mag sie nicht,

---

[121]) Attisches Theaterwesen S. 205. [122]) Eumeniden, S. 88 Anm. 5.
[123]) Griech. Literaturg. II, S. 740 f. [124]) El. doctr. metr. S. 724 u. 725.
[125]) Uebersetzung der Antigone S. 180.

weil sie sich vor den Argeiern schämt (98). Doch Elektra muss die Erfüllung der Bitte ablehnen: wie sollte sie dem Grabmal der Mutter, an deren Ermordung sie Theil genommen hat, nahen dürfen? Trotz einigen Bedenklichkeiten der Helena wird endlich deren Tochter Hermione abgesandt, um das Geschäft zu vollbringen. Elektra bleibt mit dem schlafenden Orestes allein. Theilnehmend an ihren Klagen und tröstend erscheint der Chor argeiischer Jungfrauen in den Eingängen der Orchestra. Elektra fürchtet, ihr kranker Bruder könnte durch die Tritte der Kommenden aufgeweckt werden, und dadurch seinem schweren Leiden von Neuem anheimfallen: sie bittet daher ihre Freundinnen, sacht aufzutreten und kein Geräusch zu machen, auch vom Bett sich entfernt zu halten und so leise als möglich zu sprechen (132—146). Der Chor verspricht, Alles zu thun; und indem er nunmehr auf Anfragen der Elektra als Grund seines Kommens den Wunsch angiebt, über Orestes' Befinden sichere Kunde einzuziehen (151. 153), und Elektra ausführlich von der Krankheit ihres Bruders erzählt, entwickelt sich ein antistrophisch geordneter Kommos, grösstentheils aus dochmischen Versen zusammengesetzt (140—152 = 153—165 u. 166—186 = 187—207). Orestes fängt unterdessen an, sich zu bewegen (166), für Elektra ein Grund, mit dem Chor ein wenig zu zanken, da dieser offenbar durch seine Unvorsichtigkeit den Schlummernden erweckt haben muss. Doch schläft er wieder ein und erwacht erst, als Elektra durch Klagen und Thränen ihren Schmerz etwas erleichtert hat. Er fühlt sich schwach und kann sich nicht einmal aufrecht halten (227); Elektra muss ihm den Schaum, den die Krankheit erzeugt, aus Mund und Augen wischen (220). Als er dann einigermassen zu sich gekommen ist, erzählt ihm Elektra von der Ankunft des Menelaos (241); es ist unmöglich, dabei nicht der Helena zu erwähnen; aber kaum hat Elektra ihren Namen genannt, als Orestes sich plötzlich seiner Mutter und seiner That erinnert und von dem schrecklichen Wahnsinn ergriffen wird, der ihm stets die Erinnyen mit ihren furchtbaren Blicken vor die Augen führt (249—261). Selbst die Schwester, die ihn beruhigen will, hält er für eine der feindlichen Göttinnen (264). Endlich fasst er einen Bogen, um die Quälgeister zu verscheuchen, und kommt allmälig wieder zu sich. Er bittet die Schwester, mit ihm hineinzugehen (301) und ihm Speise und Bad zu gewähren, damit er sich von der Krankheit erhole. Elektra willfahrt ihm; und sobald die Bühne leer geworden ist, ruft der Chor in einem aus einer Strophe und einer Antistrophe bestehenden, meist dochmischen Gesange (316—331 = 332—347) flehend die Eumeniden an, doch endlich dem unglücklichen Orestes Ruhe zu gewähren und den Wahnsinn von ihm zu nehmen: obwohl Mörder seiner Mutter, sei er doch nur Vollführer des göttlichen Befehls. Zum Schluss erhalten wir dann noch den bei den Tragikern so häufig wiederkehrenden Satz: Grosses Glück sei nichts Bleibendes, durch ein abgebrauchtes Bild erläutert (340 ff.). Darauf erscheint Menelaos und erfährt in einer weitschweifigen Stichomythie von dem inzwischen wieder genesenen Orestes, was während seiner langen Irrfahrt in Argos sich ereignet hat: den Tod der Klytämnestra — Agamemnon's Schicksal kennt er schon (360 f.) —, des Mörders Wahnsinn, und den Beschluss der Argeier, Orest und Elektra zu tödten. Die Unglücklichen können nicht einmal entfliehen, weil sie von den Bürgern rings mit Wachen umstellt sind (444. 446. 760). Nur auf Menelaos beruht noch ihre Hoffnung. Aber noch ehe dieser sich aussprechen kann, ob er gesonnen ist, ihre Wünsche zu erfüllen, erscheint Tyndareos, der Vater der erschlagenen Klytämnestra; in einer langen Rede stellt er die That des Orestes als unhellenisch dar und sucht den Menelaos gegen ihn einzunehmen. Ebenso umständlich verantwortet sich der Angegriffene, aber ohne auf Tyndareos irgend einen Eindruck zu machen: im Gegentheil bringt dieser durch seine Worte sogar noch den Menelaos zum Schwanken, welchen Orestes zu einem kräftigen Beistande nun nicht mehr zu überreden vermag. Er will nur noch versuchen, den Tyndareos und das Volk von Argos milder gegen Orestes zu stimmen (470—716). Dieser ist der Verzweiflung nahe; da kommt Pylades, sein treuer Freund, den der eigne Vater wegen seiner Theilnahme am Muttermorde aus dem Vaterlande vertrieben hat (765), zu gelegener Zeit dem Betrübten zu Hülfe (729). Durch ihn ermuthigt, fasst

Orestes endlich den Entschluss, mit dem Freunde zusammen in die Volksversammlung von Argos zu gehen, die über sein Schicksal entscheiden soll, und sich dort in aller Form zu vertheidigen. Beide entfernen sich, um ihr Vorhaben auszuführen. Der Chor, der in der Orchestra allein bleibt, erinnert sich in einem aus Strophe, Antistrophe und Epodos bestehenden Gesange (807—842) des alten Glückes der Tantaliden, das so plötzlich umgeschlagen: denn in der letzten Zeit sei unaufhörlich Mord auf Mord gefolgt. Besonders der Muttermord des Orestes wird nochmals ausführlich beschrieben: wie Klytämnestra in der Todesangst ihrem Sohn die Gottlosigkeit seiner That vor Augen hält und den Fluch, der ihr folgen muss; wie sie ihm die Mutterbrust zeigt, die ihn genährt, und wie er zuletzt doch, der Unselige, den Frevel vollzogen.

Wenn man diesen Chorgesang, dessen Inhalt wir so eben kurz angegeben haben, für die Parodos der Tragödie hat halten können, so ist dies nur daraus erklärlich, dass sich bisher über die Natur und das Wesen eines solchen Liedes noch gar keine feste Ansicht gebildet hat. Der Chorgesang ist der dritte im Drama. Da nun der Chor seinen Standpunkt in der Orschestra, den er vom Anfang des Stückes an eingenommen, durchaus nicht verändert, so kann er in seinem dritten Vortrage wohl schwerlich von seiner Ankunft und den Gründen derselben, von seinem Verhältniss zu den Personen des Stückes und seiner Theilnahme an ihrem Schicksal reden: das hiesse den Anfang in die Mitte setzen. Das Alles muss bereits in einem früheren Gesange geschehen sein, und es ist ja auch wirklich geschehen in dem Kommos zwischen dem Chor und Elektra (140 ff.). Was ist dagegen der Inhalt dieses dritten Chorliedes? Es wird zurückgegangen auf die ältesten Schicksale des Tantalidenstammes; der Hass zwischen Atreus und Thyestes und die daraus entsprungenen Greuelthaten tauchen vor unsern Augen auf, zuletzt der schreckliche Muttermord, gleichsam der nothwendige Schluss der früheren Ereignisse. Solche Gedanken sollten sich für eine Parodos eignen? Ja, wenn sie in einen concreten Gegensatz gebracht wären zur Gegenwart, wenn aus ihnen die Stellung des Chors zur Handlung hergeleitet würde, wie im Agamemnon des Aeschylos; oder wenn sie irgend wie noch zur Exposition des Drama's dienten, wie die ausführlichen Erzählungen in der Parodos der Schutzflehenden desselben Dichters. Aber nichts davon finden wir in dem euripideïschen Chore: im Gegentheil, wie Euripides so oft in seinen Stasimen irgend ein Moment aus der Vergangenheit, das mit dem eben behandelten Mythos in einigem, wenn auch nur in sehr losem Zusammenhange steht, herausgreift und zu einem längeren oder kürzeren Gesange ausdehnt: so ist es hier geschehen, und es kann gar kein Zweifel sein, dass das Lied, von dem wir reden, eben ein solches Stasimon ist. Wen aber noch die oben citirten Auctoritäten schrecken, der mag Folgendes beherzigen. Es leuchtet ein, dass man gerade diesen Chorgesang (807 ff.) zur Parodos hat machen wollen, um der Definition des zwölften Kapitels der Poëtik zu genügen, wonach Parodos ist die *πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ*. Wir nehmen einen Augenblick denselben Gesang für das an, wofür er ausgegeben wird, und wollen nun sehen, was dann aus den andern Definitionen jenes Kapitels wird, wenn wir sie auf den Orestes anwenden. Das Chorlied 807 ff. ist das letzte vollständige Chorlied im ganzen Drama: denn die übrigen melischen Partien desselben sind entweder Recitative *ἀπὸ σκηνῆς*[126]) oder *κομμοί*[127]). Ist es also die Parodos, so ist diese hier zugleich das erste und das letzte eigentliche Chorlied (*ὅλου χοροῦ*) der Tragödie. Da ferner hinter V. 843 kein vollständiges Chorikon mehr folgt, so beginnt mit V. 844 die Exodos; denn diese ist es ja, *μεθ' ἣν οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος*. So haben wir denn eine Parodos unmittelbar vor der Exodos; und da ein Stasimon immer erst hinter der Parodos eintreten kann — denn diese ist ja *πρώτη λέξις* — so hat das ganze Drama auch nicht ein einziges Stasimon. Ja, da ein Epeisodion nur begrenzt werden kann (nämlich nach dem 12. Kap. der Poët.) von vollstän-

---

[126]) Der Elektra V. 960—1012 u. 1303—1310; des Phrygers 1369—1379. 1381—1393. 1395—1424. 1426—1450. 1452—1472. 1474—1502. [127]) So V. 1246—1285. 1353—1365. 1537—1548.

digen Chorgesängen, d. h. entweder von der Parodos und einem Stasimon oder von zwei Stasimen, so haben wir sogar nicht einmal ein einziges Epeisodion: denn Alles, was vor der Parodos liegt, ist Prolog, und Alles, was hinter ihr liegt, ist, da kein vollständiges Chorlied mehr folgt, Exodos. Somit hätten wir ein kleines Ungeheuer von Tragödie vor uns, dem nicht mehr als alle Stasima und Epeisodia fehlen, Bestandtheile, ohne welche sonst kein Drama existiren kann; dafür aber ist es, ganz abgesehen von dem riesenhaften Prolog, der sich mit der Exodos in das ganze Stück mit Ausnahme der Parodos theilt, reichlich ausgestattet mit Recitativen ἀπὸ σκηνῆς und Kommen und einer andern, unnennbaren Gattung von Liedern. Wenn man nämlich V. 807 ff. zur Parodos macht, dann bin ich doch sehr gespannt zu erfahren, welchen Namen man für das Lied 316 ff. erfinden wird. Da es vor der Parodos steht, kann es kein Stasimon sein; ein Kommos ist es leider auch nicht; noch weniger ein ἀπὸ σκηνῆς: vielleicht wird es noch ein Orchestikon werden sollen.

Wir werden nach einiger Ueberlegung dahin kommen müssen, den Glauben aufzugeben, dass V. 807 ff. die Parodos des Orestes sei: es bleibt dann nur zu bestimmen, welcher Chorgesang dafür anzusehen ist. Und das ist nicht eben sehr schwer. Wir müssen in dem Drama vom V. 807 rückwärts gehen, um das Einzngslied des Chors zu finden; da begegnet uns zuerst das Lied V. 316 ff. Aber auch dies kann die Parodos nicht sein; ja, offenbar nur, weil man dies nicht dazu machen konnte, schien man gezwungen, ein so weit vom Anfang des Stückes entfernt liegendes Lied, wie 807 ff., dafür zu erklären. Auch weist der Inhalt entschieden nach, dass es ein Stasimon ist: es bezieht sich mit seinen Gedanken und Empfindungen durchaus auf das vorangegangene Epeisodion, in welchem den unglücklichen Orestes die ganze Wuth des verderblichen Wahnsinns mit neuer Kraft befallen hatte. Ermattet von der Krankheit ist er, sobald er sie überstanden, mit der Schwester in den Palast gegangen, um sich zu erholen: da wendet der Chor sich mit inbrünstigem Flehen an die Veranlasserinnen des Unheils, das über Orestes gekommen ist, an die Eumeniden, die schwarzgekleideten Göttinnen (321), welche den weiten Aether durchbrausen und für den Mord die Busse eintreiben, und bittet sie, endlich dem Sohne Agamemnon's Ruhe und Erholung zu schenken. Nichts erinnert an einen Einzugsgesang.

Da nun weder V. 807 ff. noch V. 316 ff. die Parodos des Stückes bilden, so wird es das Beste sein, nochmals die Worte des Scholiasten zu Euripides' Phönissen zu prüfen, ob nicht vielleicht eine Spur der Wahrheit darin zu entdecken ist. Er giebt (s. oben) die Worte: Σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης (140) als Anfang der Parodos an. Auch hier müssen wir dabei bleiben, dass diese Worte selbst den Anfang des Einzugsliedes nicht bilden können: sie gehören unbedingt der Elektra, da sonst das ἰδού, πείθομαι im V. 144 keinen Sinn hat. Andrerseits aber können wir den nunmehr zwischen Elektra und dem Chor sich entwickelnden Kommos für so unbedeutend nicht halten, wie es Bernhardy a. a. O. thut. Allerdings spricht der Chor nicht viel in ihm, obwohl auch wieder die Ausdehnung des Ganzen (bis 207) so gering nicht ist. Nichtsdestoweniger müssen wir nach genauerer Betrachtung diesen Kommos durchaus für die Parodos der Tragödie erklären; und der Scholiast hat nur aus Versehen V. 140 als Anfang angegeben, wie denn in den älteren Ausgaben des Euripides jene Worte noch dem Chor zugetheilt sind. Ja, gewissermassen hatte er sogar ein Recht, gerade den V. 140 zu nennen, da mit diesem Verse das antistrophische Lied beginnt, welches die Parodos bildet. Der Chor ist nämlich, schon ehe er zu sprechen anfängt, in der Orchestra zu denken, und zwar von V. 132 an, wo Elektra ausdrücklich auf ihn hinweisend sagt: »Da sind wieder die lieben Genossinnen meiner Klagen.« Es scheint fast, als ob der Chor aus der Orchestra hinauf nach der Bühne zu strebte, um den kranken Orestes so nahe als möglich zu sehen; von diesem Unternehmen wird er aber zurückgehalten durch das ausdrückliche Verbot der Elektra, dem Lager des Unglücklichen zu nahen. Die Parodos in dem Sinne »Eintritt des Chors« hat man also schon von V. 132 an zu datiren; der Kommos, der hier das Einzugslied vertritt, beginnt 140, und die ersten Worte des Chors 144. Die parodische Natur des Liedes

erhellt aus seinem Inhalt, den wir oben angegeben haben; die kommatische Form kann keinen Anstoss erregen, wenn man den Uebergang beachtet, der durch die Einzugslieder folgender Tragödien gebildet wird: Prometheus, Philoktetes, Medeia, Sophokles' Elektra, Troërinnen, Euripides' Elektra, Herakliden. Von Komödien könnten wir noch die Ritter und den Frieden hierher ziehen. Wie in den Herakliden, so erklärt sich auch im Orestes der Mangel eines zusammenhängenderen, ausgedehnteren Chorgesanges aus den Umständen: die Nähe eines gefährlich Kranken, der geschont werden muss, schliesst die gewöhnlicheren Arten der Parodos aus.

Somit hätten wir unsere Uebersicht über die Einzugslieder der einzelnen uns erhaltenen Tragödien mit Ausschluss des Oedipus in Kolonos vollendet und dadurch, wie wir glauben, unsere oben ausgesprochene und ausführlicher begründete Ansicht von der Parodos hinlänglich befestigt. Das Resultat ist das: In sämmtlichen Dramen ist die Parodos, wie verschieden sie auch der Form nach sich gestalten kann, der Vortrag des Chors, der entweder bei seinem Einzuge in die Orchestra oder zunächst nach demselben Statt findet; sie kann während des Vorbeimarsches in der Bewegung oder gleich nach demselben vom stehenden Chor recitirt werden, und stets spricht sie, bald unumwundener, bald versteckter den Grund, die Veranlassnng für das Erscheinen des Chors aus, selbst wenn diese schon im Prolog (dadurch dass der Chor herbeigerufen wird) angedeutet ist. — Diese Merkmale genügen in Wahrheit vollkommen zur Ausmittelung der Parodos in jedem einzelnen Drama; und es ist nicht nöthig, sogar gefährlich, ohne vorherige genauere Prüfung den Boden der alten Ueberlieferungen, wenn man auch Einiges in denselben verwerfen muss, ganz zu verlassen und zu neuen Bestimmungen zu greifen, die man aus wenigen einzelnen Beispielen abstrahiren zu können glaubt. Wie sehr wir auch selbst die Auctorität des Pseudo-Aristoteles im 12. Kapitel der Poëtik bekämpft haben, so sind wir doch nirgends aus den Grenzen herausgetreten, welche wohl berechtigte alte Zeugnisse uns zu ziehen schienen, und wir bereuen diese Beschränkung nicht. Nach der Durchführung unserer Bestimmungen in allen noch erhaltenen Dramen halten wir es für überflüssig, Einzelnheiten in fremden Auffassungen zu widerlegen; wir haben jetzt so sichere Anhaltspunkte, dass widerstreitende Ansichten uns im Grossen und Ganzen nicht irre machen können. Behauptungen, wie die, dass Parodoi und Stasima beide antistrophisch sind[128]), oder, die antistrophische Anordnung sei in beiden stets so gewählt, dass auf die Strophe sogleich die Antistrophe folge[129]), und so weiter, wenn nämlich das Gedicht aus mehreren Strophenpaaren bestehe, können wir nebst ähnlichen[130]), den vielen Beispielen vom Gegentheil gegenüber, um so mehr auf sich beruhen lassen, als ihr Urheber sie vielleicht nicht einmal selbst mehr für wahr hält. Jedenfalls wird man folgenden Grundsatz nicht bestreiten wollen. Wenn man aus einzelnen Beispielen von Einzugsliedern Regeln entnehmen will, die für die ganze Gattung Geltung haben sollen, so muss man erstens beweisen,

---

[128]) G. Hermann, El. doctr. metr. S 725. — Dieser Bestimmung widersprechen sehr viele Parodoi, von denen uns Aristophanes' Wespen V. 230 ff. und Ritter 247 ff. als solche ausdrücklich beglaubigt sind. — Die vorliegende Abhandlung ist vor dem Tode Hermann's geschrieben.

[129]) G. Herm. ebendaselbst. Vgl. dagegen die Parodos des äschylischen Prometheus, die (durch die doppelte Bezeugung des *Στένω σε τᾶς οὐλομένας* als Stasimon) unzweifelhaft festgestellt ist; ferner die gleichfalls bezeugte Parodos der Wolken, der Frösche u. s. w.

[130]) Der Satz (ebendas.): Proodus in neutro genere (weder in der Parodos, noch in den Stasimen) usurpatur, dürfte durch die Parodos der Medeia und einige andere wenigstens zweifelhaft werden. Einige monostrophische Verse gehen dem antistrophischen Gesange in der Parodos sehr oft voraus. Die Behauptung: »Stasima epodum non nisi in fine totius carminis habent, ubi absoluta jam est antistropharum responsio. Sed aliquot exempla parodi inveniuntur epodum in medio carmine habentia: quod quum nusquam factum videam in stasimis, proprium id parodi esse puto« — würde nicht bewiesen werden können, und wenn alle auf uns gekommene Parodoi und Stasima ihr entsprächen; denn da sie durch keine inneren Gründe gestützt wird, so würde man immer noch zweifeln können, ob nicht unter den verloren gegangenen ein Beispiel existirt habe, das der Beobachtung widerspräche.

dass die gewählten Beispiele passen, dass sie wirklich Einzugslieder sind; dann aber wird es nöthig sein, die Richtigkeit der aufgestellten Regeln nicht bloss an diesen einzelnen, oft willkührlich gewählten Beispielen, sondern an allen vorhandenen Einzugsliedern zu erproben [131]). Hätte man dieses Verfahren immer beobachtet, dann wären vielleicht auch Bestimmungen unterblieben, wie die, dass während der Stasima die Bühne leer, während der Parodos besetzt sei [132]). Solche beiläufige, nicht genau geprüfte Bemerkungen richten einen grösseren Schaden an, als man gewöhnlich glaubt; in ohnehin dunkeln Fragen können sie eine Verwirrung hervorbringen, die nur schwer wieder zu lösen ist.

Jetzt endlich werden wir auf einer festen Grundlage zur Prüfung des Chorgesanges übergehen können, der die vorliegende Untersuchung veranlasst hat, der Parodos im Oedipus auf Kolonos des Sophokles. Plutarch sagt nämlich in der Schrift An seni sit gerenda cet. a. a. O. (c. 3 p. 785 A. IV, I p. 152 Wyttenb.), indem er die vielfach und sehr verschieden erzählte Geschichte von der Klage der Söhne des Dichters gegen ihren Vater erwähnt: *Σοφοκλῆς δὲ λέγεται μὲν ὑπὸ τῶν υἱῶν παρανοίας δίκην φεύγων ἀναγνῶναι τὴν ἐν Οἰδίποδι τῷ ἐπὶ Κολωνοῦ* (l. *Κολωνῷ*) *πάροδον, ἧ ἐστιν ἀρχή· Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας.* — Er giebt also als Parodos des Oedipus in Kolonos das Chorlied V. 668 ff. an, und dafür ist es gehalten worden bis auf den heutigen Tag. Denn ausdrücklich führen diesen Chorgesang als Parodos an G. Hermann [133]), Reisig [134]), Bernhardy [135]), Böckh [136]), C. F. Hermann [137]), O. Müller [138]) u. A. Nur der letztgenannte Gelehrte merkte, dass bei dieser Ansicht doch einige Bedenken entstehen müssten; und während er in seiner Ausgabe der Eumeniden noch fest bei der Ueberlieferung des Plutarch beharrend überall V. 668 ff. als Parodos des Oedipus in Kolonos anführt, greift er in der Literaturgeschichte, obwohl zuerst auch noch an der Auctorität Plutarch's festhaltend, an einer späteren Stelle [139]) zu dem verzweifelten Mittel, in manchen Dramen, so im Oedipus auf Kolonos, eine doppelte Parodos anzunehmen, eine kommatische, welche der Chor nicht in geordneten Reihen, sondern *σποράδην* eintretend, mithin auch nicht im vollstimmigen Gesange vorgetragen (im Oed. Kol. V. 117 ff.), und dann die eigentliche, die mehr dem Stasimon ähnlich sei (im Oed. Kol. V. 668 ff.). Er fühlte also recht gut, dass das Lied V. 668 ff. weit mehr einem Stasimon, als einer Parodos gleiche; aber weil er es nicht wagte, gegen das Zeugniss Plutarch's aufzutreten, so kam er auf die unhaltbare, weder durch Zeugnisse aus dem Alterthum bestätigte noch aus dem Wesen und der Natur der Parodos zu rechtfertigende, von uns oben schon widerlegte Annahme eines doppelten Einzugsliedes. Die mannichfachen Hindernisse, die der Annahme, V. 668 ff. im Oed. Kol. seien die Parodos, entgegenstehen, hat auch Ritter [140]) wahrgenommen, der durchaus auf die aristotelischen Definitionen des 12. Kapitels der Poëtik sich beschränkend,

---

[131]) Dies ganz allgemein gegen das von Hermann in den El. doctr. metr. S. 726 ff. angewandte Verfahren, das seinem eigenen, von uns an die Spitze dieser Abhandlung gestellten Grundsatz nicht entspricht.

[132]) Wir würden dieses von Schneider (Attisches Theaterwesen S. 206: »als die Bühne nicht, wie es beim Stasimon der Fall zu sein pflegt, von Schauspielern verlassen war«) ausgegangenen Irrthums, da dieser Gelehrte sich mit Sammlung des Materials begnügt und sehr selten eine eigene Ansicht sicher begründet, nicht gedenken, wenn er nicht auch bei O. Müller (Griech. Literaturg. II. S. 66) sich fände. O. Müller meint, Stasima träten nur in Ruhepunkten der Handlung ein, und wenn die Bühne leer wäre. Es wird genügen, dagegen die Stasima des gefesselten Prometheus und des Oedipus in Kolonos (mit Ausnahme des letzten, des Todtenliedes) zu erwähnen. Leer dagegen ist die Bühne während der Parodos z. B. in der Antigone, im König Oedipus, im Hippolytos, in den Bakchen, in den Phönissen u. s. w.

[133]) In seiner Ausgabe in der Anmerkung zum Anfang des Chorgesanges.

[134]) In der Enarratio des Oed. Col. S. XCV. [135]) Gr. Litg. II, S. 739.

[136]) Uebers. der Antigone S. 125. vgl S. 180. [137]) Quaest. Oedip. S. 48 u. S. 51. Anm. 39.

[138]) Eumeniden, S. 87. S. 88 Anm. 5 u. an andern Stellen. Gr. Litg. II, S. 69. [139]) Gr. Litg. II, S. 71.

[140]) Zum 12. Kapitel der Poëtik S. 169: Idem hujus fabulae carmen (668 ff.) non minus pro stasimo quam pro parodo haberi potest. — — Idem dici potest de primo carmine chorico Oedipi Regis v. 152—215 aliisque pluribus.

ohne sie übrigens zu billigen, behauptet, das besprochene Lied könne sowohl die Parodos wie ein Stasimon sein, wie denn überhaupt eine ziemliche Anzahl von Gesängen sich fände, welche diese doppelte Natur zeigten. So könnten alle die Lieder, in denen der Chor zum ersten Mal vollstimmig — das unselige *ὅλου χοροῦ* spukt hier wieder — singe, die aber weder Anapästen noch Trochäen hätten, zugleich Parodoi und Stasima sein. Ja gewiss, aus den schlechten Definitionen der Poëtik ist dieser monströse Gedanke durchaus folgerichtig abzuleiten. — Am entschiedensten spricht noch G. C. W. Schneider, obwohl er in seiner Ansicht von der Parodos meist mit G. Hermann übereinstimmt[141]), seine Meinung dahin aus[142]), dass Oed. Kol. 668 ff. ein Stasimon sei, wie im Prometheus das Lied: *Στένω σε τᾶς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ*, und dass die Parodos des Oedipus mit V. 117 beginne; jedoch führt er durchaus keine Gründe für seine Meinung an, und verliert sich in den folgenden Bemerkungen wieder in unhaltbare und unbegründete Behauptungen, so dass man leicht erkennt, wie ihm von seinem Standpunkte aus der Beweis unmöglich geworden wäre. Seine Ansicht ist daher, wie ein müssiger Einfall, nicht weiter beachtet worden.

In der Ueberzeugung, die Wahrheit gefunden zu haben, treten wir der allgemein geglaubten Ueberlieferung entgegen und sprechen von vorn herein unsere Meinung fest und entschieden dahin aus, dass das Lied V. 668 ff. im Oedipus auf Kolonos die Parodos nicht sein kann, sondern ein Stasimon sein muss; ferner dass die Parodos des Drama's nicht mit V. 668, sondern mit V. 117 beginnt; und endlich, dass dies die einzige Parodos ist und dass es keine zweite geben kann. Folgt der Beweis.

Erstens: V. 668 ff. ist nicht die Parodos, sondern ein Stasimon (das erste) des Oedipus in Kolonos. Vor allen Dingen wird eine kurze Rückerinnerung an den Gang der Tragödie bis zu dem betreffenden Liede nöthig sein. Der blinde Oedipus, aus Theben, seiner Vaterstadt, vertrieben, kommt von seiner Tochter Antigone geführt, in die Nähe von Athen nach Kolonos, einem in der glücklichsten und herrlichsten Gegend nahe am Kephissos gelegenen Demos, und ruht hier, unbekannt mit seiner Umgebung — nur den Namen des in der Ferne liegenden Athens hat man ihm genannt — an einem den Eumeniden geweihten Orte unter der Obhut seiner Tochter aus. Ein Fremdling, der des Weges daherzieht, macht den blinden Greis mit der Oertlichkeit und zugleich mit dem Verbote bekannt, das den Menschen den Aufenthalt in dem heiligen Bezirk der Eumeniden untersagt. Aber sobald Oedipus den Namen der Eumeniden vernommen hat, ist er weit entfernt, auf die Bedenklichkeiten des Fremdlings einzugehen; und auch dieser wagt es nicht, den Greis mit Gewalt zu vertreiben, sondern begnügt sich damit, den Einwohnern von Kolonos von dem Fall Kunde zu geben, damit diese entscheiden, ob Oedipus bleiben dürfe oder nicht. Nach seinem Weggange erfahren wir aus einem inbrünstigen Gebete, das der Blinde an die Eumeniden richtet, den Grund, weshalb er der Aufforderung des Fremden nicht Folge leistete. Als der Gott zu Delphi ihm vor langer Zeit die vielen Uebelthaten und Leiden verkündete, die sein Leben verbittern sollten, hatte er ihm den Trost gegeben, dass er nach vielen Jahren einen Hain der Eumeniden erreichen und in diesem das Ende seiner Mühen und seines Lebens finden würde. Unterdess hat Antigone in der Ferne Greise wahrgenommeu, die Blick und Fuss nach der Gegend, wo Oedipus weilt, richten: es kann kein Zweifel sein, es sind die Einwohner von Kolonos, die der Fremde herbeigerufen hat. Da es unbestimmt ist, in welcher Absicht sie nahen, so hält es Oedipus für gerathen, sich vorläufig in dem heiligen Hain zu verstecken. Sobald dies geschehen ist, erscheint in der Orchestra der Chor der Greise von Kolonos mit einem Vortrage, den wir unten noch genauer werden betrachten müssen: für jetzt begnügen wir uns anzugeben, dass er die Form eines Kommos hat. Nach der ersten Strophe giebt sich Oedipus den Alten, die ihn suchen, zu erkennen und wird von ihnen genöthigt, das heilige Gebiet zu verlassen; an der Grenze desselben lässt er sich müde und matt auf einen Stein nieder.

---

[141]) Vgl. Attisches Theaterwesen S. 202 (Ende) und 203 (Anfang) mit Hermann El. doctr. metr. S. 725.
[142]) Attisches Theaterwesen S. 206.

Da nunmehr der Fremde dem Brauch und Gesetz des Landes sich gefügt hat, so lassen sich die Alten mit ihm in ein weiteres Gespräch ein; ihr Hauptzweck ist, seinen Namen und sein Geschick zu erfahren. Oedipus, der weiss, einen wie furchtbaren Eindruck jener Name auf sie machen wird, zögert lange, ist aber endlich doch genöthigt, sich zu offenbaren. Seine Voraussetzung war richtig: sobald die Greise das Wort Oedipus gehört haben, wollen sie nichts mehr von ihm wissen; ja im ersten Schrecken weisen sie ihn ohne Barmherzigkeit aus dem Lande. Durch die bewegliche Fürbitte der Antigone und eine längere, eindringliche Ermahnung des Oedipus selbst werden sie endlich vermocht, die Sache vorläufig zu lassen wie sie ist, und auf den Herrn des Landes, Theseus, zu warten, der die endliche Entscheidung aussprechen soll. Kaum ist dieses Zugeständniss von Seiten des Chors erfolgt, so erscheint auf sikelischem Rosse in der Ferne ein Weib, in dem Antigone nach und nach ihre Schwester Ismene erkennt. Nach den ersten Begrüssungen erzählt sie, weshalb sie gekommen, wie es in Theben geht, wie des Oedipus Söhne, ihre Brüder, sich wegen der Herrschaft unversöhnlich entzweit, wie Eteokles den älteren Polyneikes des Thrones beraubt und vertrieben, wie dieser dann nach Argos gezogen sei, ein Heer gesammelt habe und entschlossen sei, seine Vaterstadt auf Tod und Leben zu bekriegen. Zugleich haben beide Söhne die Absicht, ihren alten, schwergebeugten Vater wieder für sich zu gewinnen, nicht etwa aus Liebe zu ihm, sondern weil ein Götterspruch dem den Sieg verkündigt, dem Oedipus seine Unterstützung schenkt. Deswegen ist Kreon schon auf dem Wege nach Kolonos; aber nicht in sein Vaterland soll Oedipus zurückgeführt, sein Leichnam nicht mit thebäischer Erde zugedeckt werden — denn das Blut des Vatermordes klebt ja noch an ihm —; nein, bloss um das Orakel zu erfüllen, soll er an des Landes Grenzen angesiedelt werden, wo er stets in der Gewalt der Thebäer ist; das Land selbst soll er weder lebend noch todt betreten. Aber einem so selbstsüchtigen Verlangen gutmüthig nachzugeben ist Oedipus nicht gesonnen; die Söhne, die bloss aus Eigennutz ihren Vater wiedersehen wollen, verwünscht er mit schweren Flüchen, den Einen wie den Andern, sowohl für die schnöde Selbstliebe, die sie jetzt an den Tag legen, als auch für die Missachtung, mit der sie ihm früher begegnet sind. In Attika will er bleiben, und wenn nur dieses Landes Bewohner ihn beschützen wollen, so hofft er allen seinen Feinden den Untergang, der Stadt Athen einen ewigen Hort zu verschaffen; denn Apollon hat geweissagt, dass der morsche Leib des Blinden dem Lande, in dem er bestattet sei, Sicherheit vor allen feindlichen Angriffen gewähre. Durch solche Versprechungen, die übrigens Oedipus erst im folgenden Epeisodion so deutlich ausspricht, sehen sich die Greise von Kolonos bewogen, ihm einen Gegendienst zu erweisen, indem sie ihm rathen, den Dämonen, deren heilige Stätte er betreten, ein feierliches Sühnungsopfer darzubringen, dessen Art und Weise sie ihm ausführlich beschreiben. Da er durch Schwäche und Blindheit verhindert wird, die heilige Handlung selbst zu vollbringen, so sendet er seine Tochter Ismene zu diesem Zweck in den heiligen Hain. Während diese das Opfer bringt und Oedipus in einem erschütternden Kommos dem Chor seine Greuelthaten erzählen muss, hat Theseus durch denselben Mann, der dem Blinden zuerst begegnete, von der Ankunft desselben gehört und naht mit tröstenden Worten. Nicht allein um des Nutzens willen, den Oedipus in ernsten, nachdrücklichen, obwohl noch immer etwas dunkeln Worten hervorhebt, sondern auch, und hauptsächlich, weil es die Menschlichkeit verlangt, verspricht er ihm seinen kräftigsten Schutz, und als Oedipus mit ängstlichen Worten auf die bevorstehende Ankunft Kreon's und auf die Drohungen der Feinde hindeutet, tröstet er ihn durch die feste Versicherung, dass, wenn er ihn beschirme, auch in seiner Abwesenheit ihm kein Leid geschehen werde. Dadurch ist Oedipus förmlich und unwiderruflich als Bewohner und Schützling des attischen Landes anerkannt; jetzt erst kann der Chor, da Theseus selbst jenen Akt der Menschenfreundlichkeit vollzogen hat, über das Bleiben des Schuldbefleckten sich beruhigen; und gleichsam als dürfe jetzt erst der herrliche Gau von Kolonos den Fremden als seinen Gast begrüssen, singen die Greise zur Feier seiner Aufnahme ein herrliches Lied, dasselbe, welches

Sophokles, von seinen Söhnen des Blödsinns beschuldigt, den Richtern in seinem Process vorgelesen haben soll, um sie zu überzeugen, dass er durchaus noch bei Verstande sei.

Dieses Lied nun, behaupten wir, kann die Parodos der Tragödie nicht sein. Betrachten wir zuerst den Inhalt. Um dem Fremden, dem jetzt Theseus selbst gastfreundliche Aufnahme zugesagt hat, seinen nunmehrigen Aufenthalt angenehm zu machen, singen die Greise ein Lied zum Preise des Gaues Kolonos und der ganzen attischen Erde. Ich schiebe es nach meiner eigenen Uebersetzung vollständig ein.

Freund, zum herrlichsten Ruheplatz (Strophe 1)
Dieses rosseberühmten Landes kamst du,
Zum lichthellen Kolonos [143]), wo
Gern einkehrend die Nachtigall
Ihr helltönendes Trauerlied
Klagt in dämmernder Waldschlucht,
Im weinfarbigen Epheulaub
Nistend, tief in des Gottes still
Einsamem Blättergezelt, dem befruchteten,
Wo jedes Windes Lufthauch
Einschläft; wo in des Rausches Lust
Stampfend Gott Dionysos stets den Chor führt
Seiner Ammen, der holden Nymphen.

Stets vom himmlischen Thau getränkt (Antistr. 1)
Prangt mit traubigen Blüthen dort Narkissos,
Der zwei mächtigen Götterfrau'n [144])
Altherkömmlicher Kranz; auch blüht
Dort goldleuchtender Krokos; stets
Schlaflos rinnen die Bächlein,
Die Kephissos mit seiner Fluth
Nährt; mit schneller Befruchtungskraft
Rieselt er über gesegneter Ebenen
Gewölbte Brust in Strömen
Lautern Regens; und nie verschmäht
Diese Gegend der Musen Chor, hieher lenkt
Aphrodite den gold'nen Zügel.

Auch lebt hier ein Gewächs, welches im Land Asia nicht sprosst, (Strophe 2)
Selbst in Dorien nie blühet, der weitreichenden Halbinsel des Pelops,
Du Stamm, der urkräftig, ohne Pflege,
Von Feindeslanzen unversehrt,
Am schönsten aufwächst in meiner Heimath,
Stets neuspriessender, blaugrünlicher Oelzweig!
Den nicht des Jünglings und nicht des Greises [145])
Schlachtenlenkender Arm fällend vertilgt, weil ihn des Bäumebeschirmers Zeus [146])
Waches Auge beschützt, und du,
Hoheitblickende Pallas!

Noch weit höheren Ruhm meines Geburtslandes verkünd' ich, (Antistr. 2)
Des weitwaltenden Meergottes Geschenk, unserer Stadt edelstes Kleinod,
Den Ruhm der Rosszucht, den Preis der Seemacht.
Ja, deine Gnad', o Kronos' Sohn,
Gab uns dies Kleinod, o Fürst Poseidon!

---

[143]) Der Boden um Kolonos bestand aus einer hellen Thonart. [144]) Demeter und Persephone.
[145]) d. h. des Xerxes und Archidamos. Vgl. Herodot. 8, 54. 55, und Androt. beim Schol. Oed. Kol. 698.
[146]) *Ζεὺς Μόριος* (von *μορία*) war der Beschützer der heiligen Oelbäume auf der Akropolis u. in der Akademie.

Denn Du schufest den Rosszähmer, den Zügel,
In ferner Urzeit auf unsern Strassen.
Und dein Wunder, der schnellrudernde Kiel, tanzt, von den Händen beschwingt, durch's Meer,
Rings umschwärmt von des Nymphenchors
Hundertfüssigem Reigen.

Nun fragen wir: eignet sich dieser Inhalt für eine Parodos? Die Hypothesis zu den Persern sagt, in der Parodos müsse der Chor stets seinen Einzug motiviren (*λέγει, δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν*), und wir haben bei der Uebersicht der Einzugslieder in allen vorhandenen Dramen gesehen, dass dies wirklich stets und überall der Fall ist, selbst in den Dramen, in welchen der Chor sich erst auf der Bühne befindet, und dann erst von dieser ab- und später in die Orchestra einzieht, d. h. also, in welchen die Parodos nicht einmal der erste Gesang des Chors ist[147]). Diese Motivirung des Eintritts, wo es nöthig ist, mit einer kurzen Angabe des Charakters und Standes, den der Chor bekleidet, wie mit der Exposition des Verhältnisses, in dem er zu der Hauptperson des Stückes steht, verbunden, wird natürlich, wie wir schon oben bemerkten, in die mannichfaltigsten Ausdrücke gekleidet, in den mannichfaltigsten Variationen dargestellt werden können; ja die wenigsten Tragiker bedienen sich hier einer blossen nackten Angabe, die stets mehr oder weniger plump ausfallen würde. Im Gegentheil ist dieselbe häufig sehr sinnig und kunstvoll und nicht einmal immer in die ersten Worte des auftretenden Chors verwoben, nicht selten auch im Prolog schon vorbereitet: aber ganz fehlen kann und darf sie nimmer. Denn wir haben gesehen, dass der Zweck der Parodos, ähnlich dem des Prologs, die Exposition der Verhältnisse des Chors war. Man gehe nochmals die einzelnen Einzugslieder aller Dramen durch, und man wird diese Forderung auf die eine oder die andere Weise überall bestätigt finden. Haben wir aber in dem vorliegenden Chorgesange auch nur irgend etwas der Art? auch nur eine Spur von Dem, was wir als Zweck der Parodos erkannt haben? Und wenn wir das ganze Lied vom Anfang bis zum Ende genau durchsuchen und auf jedes Wörtchen achten, in dem vielleicht auch nur eine entfernte Andeutung des geforderten Inhalts entdeckt werden könnte; unser Forschen wird vergeblich sein. Natürlich: denn in einem Liede, das von dem Einzuge des Chors in die Orchestra so weit abliegt, etwas von den Gründen zu diesem Einzuge, der längst geschehen ist, von dem Verhältnisse des Chors zu den Hauptpersonen des Stückes u. s. w. nachzuholen, wäre abgeschmackt.

Der Inhalt des Liedes ist die Verherrlichung von Kolonos, die Verherrlichung von Attika. Dies Einzige, und weiter nichts, aber auch gar nichts. Ich wäre begierig, auch nur eine einzige Parodos zu sehen, mit einem ähnlichen Inhalt, d. h. welche, ohne die oben angeführten nothwendigen Angaben zu enthalten, so ohne alles Weitere mit dem Preise irgend einer schönen Gegend begönne. Bei der sorgfältigsten Durchforschung aller Parodoi finden wir drei, die sich dem Inhalte nach mit dem Liede des Oedipus in Kolonos etwa vergleichen liessen; sie haben aber nur eine sehr entfernte, nicht einmal eine Familienähnlichkeit mit ihm.

In der Iphigeneia in Aulis finden wir zwar keine Verherrlichung eines Landes, aber doch die Verherrlichung eines Heeres, und zwar des achäischen, das sehnlichst nach Troia hinüberzufahren wünscht. Aber abgesehen davon, dass der grösste Theil dieses Chorgesanges, und zwar gerade der beschreibende, von den besten Kennern des Euripides für unecht erklärt wird, verschwindet die Aehnlichkeit doch ganz und gar, wenn man die beiden Lieder genauer betrachtet. In dem euripideïschen Stück giebt der Chor in seinem Einzugsliede ausführlich an, woher er kommt und woher er gebürtig ist[148]), wie er an den Ort der Handlung gekommen ist, und endlich die Hauptsache, was ihn hergetrieben hat.[149]) Auf diese Parodos also wird sich Niemand berufen können.

[147]) Vgl. die Parodos der Eumeniden und Ekklesiazusen nebst unseren Bemerkungen zu der ersteren.
[148]) V. 168: *Χαλκίδα, πόλιν ἐμὰν, προλιποῦσα.*
[149]) V. 166: *Εὐρίπου διὰ χευμάτων κέλσασα*, und V. 171: *Ἀχαιῶν στρατιὰν ὡς κατιδοίμαν.*

Aber vielleicht auf die des Ion. Sehen wir zu! In Wahrheit, hier finden wir etwas Aehnliches, eine verherrlichende Beschreibung der Kunstdenkmäler in Delphi: Herakles im Kampf mit der lernäischen Hydra, Bellorophon, der die Chimära tödtet, und die Gigantenschlacht. Aber auch diese Aehnlichkeit zerrinnt in Nichts bei näherer Vergleichung. Die Dienerinnen der Kreusa, die im Ion den Chor bilden, sind nicht einheimisch in Delphi, sie stammen aus Athen; ihre Verwunderung über die Kunstschätze des Apollon-Tempels ist also dadurch motivirt, dass sie dieselben zum ersten Mal sehen; ja aus ihrer Ueberraschung erkennen wir eben, dass sie in Delphi fremd und eben erst angekommen sind, und indem sie nun Delphi und Athen, ihr Vaterland, in einer zwanglosen Unterredung ihren Kunstschätzen nach mit einander vergleichen, erfüllen sie alle Bedingungen, die zu einer Parodos gehören. Denn der Chor giebt an, woher er kommt (aus Athen); wohin er kommt (Delphi); dass er hier fremd und eben erst angelangt ist. Ja aus dem weiteren Verlaufe des Gesanges ersehen wir deutlich, dass der Chor vorwärts schreitet[150]) und zuletzt giebt er auch ausführlich an, wer er ist und aus welcher Ursache er nach Delphi gekommen[151]). Nichts davon in dem Liede des Oedipus.

Wenn wir nun, um nichts unberührt zu lassen, auch noch das Einzugslied einer Komödie, der Wolken, durchgehen, so ergiebt sich bald, dass auch hier die Aehnlichkeit nur eine scheinbare ist. Allerdings ist auch in der Parodos der Wolken eine Verherrlichung des attischen Landes enthalten: »Dort sind geachtet« so singt der Chor »die hehren Mysterien; dort wird das heilige, die Geweiheten aufnehmende Haus« — der Tempel der Demeter und Kore — »an heiligen Festen geöffnet; dort giebt es herrliche Geschenke für die Himmlischen und hochaufstrebende Tempel und Götterbilder und feierliche Umzüge zu Ehren der Seligen« u. s. w. Aber welche grosse Verschiedenheit zwischen der Art und Weise, dem Zwecke der Verherrlichung hier und dort! In den Wolken ist dieser ganze Preis Athens nur das Motiv für den Chor, dem Rufe des Sokrates zu folgen und nach Athen zu ziehen; gerade weil Athen die herrlichste Stadt ist, willfahren sie gern der Aufforderung, sich dahin zu begeben. Im Oedipus in Kolonos ist der Chor längst in Attika anwesend, ja dort geboren; und der Preis dieses seines Geburtslandes hat keinen andern Zweck, als einen Fremden mit den Vorzügen desselben bekannt zu machen. Ausserdem aber erfahren wir aus der Parodos der Wolken ausführlich, wer der Chor ist[152]), woher er kommt[153]) und den Grund seines Kommens[154]).

Um auch dem Einwande zu begegnen, dass unter den von uns selbst angegebenen Einzugsgesängen einige sich finden möchten, welche jene öfter bezeichneten nothwendigen Angaben nicht ausdrücklich enthalten, wollen wir hier selbst noch auf einige Dramen aufmerksam machen, von deren Parodos man dies etwa behaupten könnte: die Sieben vor Theben, die Frösche und die Thesmophoriazusen. Aber in den Sieben vor Theben ist der Chor so aufgeregt von Angst und Verzweiflung, dass eine geordnete, absichtliche Auseinandersetzung unnatürlich sein würde; der Inhalt des Einzugsliedes lässt jedoch keinen Zweifel, dass der Chor aus Furcht, und um die Götter durch inbrünstige Bitten zu erweichen, nach der Kadmeia geeilt ist. In den Fröschen hat es der Dichter absichtlich so eingerichtet, dass der Chor bei seinem Auftreten von den Personen auf der Bühne gar nichts weiss und nur zufällig mit ihnen zusammentrifft, dass der Zweck seines Auftretens scheinbar mit der Handlung des Drama's in keinem engen Zusammenhange steht; nichts desto weniger aber ist dieser Zweck in dem Einzugsliede deutlich ausgesprochen: die Mysten wollen, wie es scheint, auf dem elysischen Gefilde, einen Chortanz halten.

---

[150]) Dies geht schon aus der Reihenfolge, in der sie die Bilder nach und nach zu sehen bekommen, hervor. Vgl. auch V. 228. 230. [151]) Vgl. V. 233—236.

[152]) V. 275: *Ἀέναοι νεφέλαι.* Vgl. auch 299: *παρθένοι ὀμβροφόροι.*

[153]) V. 277: *πατρὸς ἀπ' Ὠκεανοῦ βαρυαχέος.*

[154]) V. 300 f.: *εὔανδρον γᾶν Κέκροπος ὀψόμεναι πολυήρατον.* Dies der subjective Zweck der Wolken; den objectiven Zweck spricht Sokrates in der Beschwörung aus, V. 269.

In den Thesmophoriazusen endlich wird die ausdrückliche Bemerkung des Chors, dass er gekommen sei, um die Thesmophorien zu feiern, vollständig ersetzt durch den der Parodos vorangehenden Aufruf der Heroldin, der offenbar wörtlich mit dem Aufrufe bei dem wirklichen Thesmophorienfeste übereinstimmt. Dadurch, dass nun der Chor in der Parodos die verlangten Gebete verrichtet, zeigt er indirect, was die Ursache seines Erscheinens ist. Ausserdem findet sich kein einziges Drama zu nennen, in dessen Parodos nicht der Inhalt sofort allen Zweifel beseitigte. Nehmen wir nun noch den Umstand hinzu, dass alle die hier nochmals berührten Chorlieder zugleich die ersten in den betreffenden Dramen sind und mit dem Einzuge des Chors in die Orchestra in unmittelbarer Verbindung stehen, so wird zugegeben werden müssen, dass eine Vergleichung derselben mit dem Liede im Oedipus auf Kolonos V. 668 ff. unzulässig ist.

Man könnte vielleicht sagen: bei der so grossen Wandelbarkeit des Inhalts sei dieser ein etwas trügliches Kriterium für die Unterscheidung von Parodos und Stasimon. Obwohl wir dies nicht zugeben, sondern im Gegentheil behaupten müssen, dass sich in jeder, auch der schlechtesten Tragödie, Parodos und Stasima, da sie einem ganz verschiedenen Zwecke dienen, auch schon dem Inhalte nach scharf sondern lassen, so wollen wir doch für jetzt davon absehen, und die andern Bestimmungen und Definitionen des Begriffes der Parodos, die uns aus dem Alterthume erhalten sind, mit dem vorliegenden Chorgesange vergleichen.

Der Scholiast zu Euripides' Phönissen 202 erklärt die Parodos für einen Gesang des einherschreitenden Chors, zugleich mit dem Eintritt desselben vorgetragen. Aber mit dem betreffenden Liede im Oedipus auf Kolonos tritt der Chor weder ein, denn er ist ja schon seit lange (V. 117) in den Räumen des Theaters; noch kann man irgendwie nachweisen, dass während des Vortrages eine Bewegung, ein Einherschreiten (*βαδίζειν*) Statt gefunden habe. Denn die Vermuthung, auf die vielleicht Jemand kommen könnte, dass der Chor im Oedipus erst auf der Bühne auftrete und mit oder unmittelbar vor diesem Liede etwa über die *κλίμακες*[155]) in die Orchestra hinabsteige — diese Vermuthung werden wir unten, wo von den Bewegungen des Chors während der ersten Chorgesänge die Rede sein wird, ausführlich widerlegen. Da an den ersten Eintritt des Chors während des Gesanges überhaupt nicht zu denken ist, so können wir auch von den Bemerkungen des Pollux und einiger anderer Schriftsteller keinen Gebrauch machen. Ja selbst die Erklärung des zwölften Kapitels der Poëtik, der zu Liebe man allein an der Ueberlieferung Plutarch's festgehalten haben kann, ist bei genauerer Betrachtung nicht anwendbar. Denn zuerst ist jenes Lied nicht der erste Vortrag des Chors — denn es gehen ihm mehrere andere Chorlieder voraus; und es ist auch nicht einmal der erste Vortrag des ganzen Chors; denn dass die vorgehenden Chorgesänge auch unter alle Choreuten vertheilt gewesen sind, haben, wenigstens in diesem Punkte übereinstimmend, Hermann[156]) und Böckh[157]) bereits überzeugend nachgewiesen[158]). Das Chorlied wäre nur dann *πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ*, wenn man darunter den ersten Gesang des ganzen, vollstimmigen, in allen seinen Mitgliedern zugleich thätigen Chors verstehen dürfte. Einer solchen Erklärung, deren Anwendung auf das betreffende Lied aber auch nur möglich ist, würde eine sehr grosse Anzahl der vorhandenen, zum Theil ausdrücklich bezeugten Parodoi entschieden widersprechen.

Oder sollte sich etwa aus dem Namen, aus der Etymologie des Wortes *πάροδος* irgend ein Grund herleiten lassen, der uns bestimmen könnte, den vorliegenden Chorgesang für ein Einzugslied zu halten? Unmöglich: denn die Bedeutung einer Bewegung, eines Vorbeiziehens an irgend einem Gegenstande liegt in dem Worte zu klar ausgeprägt; dass aber eine solche Bewegung während des Vortrages

[155]) Pollux 4, 127. [156]) In der Ausgabe des Oed. Kol. in den Anm. zu den betr. Stellen.
[157]) Im Berliner Index lectionum für das Sommersemester 1843.
[158]) Das Wie? der Vertheilung wird schwerlich jemals ganz in's Klare kommen.

nicht stattgehabt haben kann, geht an und für sich schon aus der Betrachtung des Inhalts hervor und wird ausführlicher unten bewiesen werden.

Vielleicht aber könnte aus dem Verhältniss der Parodos zu den übrigen nothwendigen Bestandtheilen des Drama's sich ergeben, dass unser Lied das Einzugslied der Tragödie war. Wenn z. B. nachgewiesen werden könnte, dass der Prolog im Oedipus auf Kolonos sich wirklich bis V. 668 erstreckt, dann würde es ja nach den Worten des zwölften Kapitels der Poëtik, die den Prolog für den vollständigen Theil der Tragödie bis zur Parodos erklären, unzweifelhaft sein, dass wir ein Einzugslied vor uns haben. Wir wollen sehen.

Die Erklärung, die das zwölfte Kapitel der Poëtik vom Prologe giebt, ist zwar richtig — denn sie wird durch alle vorhandenen Dramen bestätigt, und wie wir oben gesehen haben, ist es auch durchaus natürlich und nothwendig, dass nach beendigtem Prolog sogleich die Parodos eintrete: aber da die Bestimmung eine ganz äusserliche, durchaus nicht auf das innere Wesen des Begriffs gegründete ist, so kann sie uns, sobald die Bestimmung der *πάροδος* in einer Tragödie schwankend ist, aus der Verlegenheit nicht befreien; im Gegentheil, durch die willkürliche Relation, in welche jene Begriffe darin zu einander gesetzt sind, werden beide in gleicher Weise unsicher. Aus einer echten Definition des Aristoteles haben wir bereits im Eingange dieser Abhandlung den Zweck des Prologs dahin bestimmt, dass in ihm die Exposition des Drama's enthalten sein muss; dass durch ihn dem Zuschauer alle die Fäden in die Hand gegeben werden müssen, aus denen später der Knoten geschürzt wird; kurz, dass er die *φράσις πραγμάτων* enthalten muss, während alle zur eigentlichen Handlung des Drama's gehörenden Ereignisse in den Epeisodien ihre Darstellung erhalten.

Betrachten wir danach den Oedipus in Kolonos des Sophokles. Müssen oder dürfen wir vielmehr den Prolog dieser Tragödie wirklich bis zum V. 668 ausdehnen? Lässt dies schon die Symmetrie des ganzen Drama's zu, dass die blosse Einleitung ganze 668 Verse, die verschiedenen Epeisodien dagegen nebst den eingeschobenen Chorgesängen den verhältnissmässig geringen Raum von V. 668—1555, d. h. 887 Verse, die Exodos endlich 225 Verse umfasse? — Doch wir wollen zugeben, dass diese äussere Symmetrie ein trügerisches Kriterium sei, obwohl wir bei Sophokles, der dem Inhalte stets auch eine adäquate Form zu geben versteht, mehr Gewicht auf sie legen zu müssen glauben, als z. B. bei Euripides; wir wollen uns nur an den Inhalt und an den Zweck des Drama's selbst halten, und danach bestimmen, ob der Prolog wirklich jene einigermassen kolossale Länge von 668 Versen haben kann.

Hier ist nun die Hauptfrage: Was ist die eigentliche Handlung im Oedipus auf Kolonos, und was ist nur die Vorbereitung (*ὁδοποίησις*) dazu? In jeder Tragödie wird eine Handlung, eine Begebenheit aus dem Leben eines Menschen, und zwar natürlich stets eine bedeutende, folgenreiche und tragische Begebenheit dargestellt. Eine solche Handlung oder Begebenheit, als Ein Ganzes betrachtet, wird aber wieder mehrere einzelne kleinere Begebenheiten umfassen, deren Complex sie bildet. Aber keine einzige wichtige Begebenheit steht, eben als Complex verschiedener kleinerer Begebenheiten, für sich allein da, sondern sie muss, hervorgerufen durch irgend welche innere oder äussere Gründe, zusammenhängen mit der Vergangenheit, und muss andrerseits mit ihren Folgen hinübergreifen in die Zukunft. Der Prolog als Vorbereitung für die eigentliche Handlung wird also nur solche Begebenheiten aus der Vergangenheit enthalten können, die nicht zu der eigentlichen Handlung, zu dem eigentlichen Gegenstande des Drama's selbst gehören, sondern nur einleitende, andeutende, die Vergangenheit mit der zu schildernden Begebenheit verknüpfende Ereignisse. Ob diese nur erzählt oder wirklich dramatisch dargestellt werden oder beides zugleich, macht keinen Unterschied. Sobald uns daher eine Handlung vorgeführt wird, welche mit dem eigentlichen Gegenstande, mit der Haupthandlung in einem inneren Zusammenhange steht, indem sie die Katastrophe beschleunigt oder herbeiführt, so wird diese Handlung, diese

Begebenheit nicht mehr zum Prolog, sondern in die Epeisodien gehören, wie denn endlich die Entwickelung der Folgen der Haupthandlung in der Exodos ihre Stelle findet[159]).

Im Oedipus auf Kolonos ist nun die Haupthandlung, die Hauptbegebenheit der Darstellung der Tod des Oedipus im Haine der Eumeniden und die Entscheidung der Frage, ob er in Attika oder in Böotien sterben und begraben werden soll. Alles, was zu dieser Hauptbegebenheit in einer inneren Beziehung steht, muss zu den Epeisodien gehören. Wenn er aber in dem Hain der Eumeniden bei Kolonos ruhig, wie es ihm bestimmt ist, enden soll, so muss er von den Bewohnern Attika's wohlwollend aufgenommen werden, er muss mit den Eumeniden, seinen früheren Feindinnen, sich versöhnt und von ihnen, deren heil'ger Boden sonst von Menschen nicht betreten werden darf, die Erlaubniss einer Ausnahme — durch ein Opfer — erkauft haben. Ferner müssen, sobald dies geschehen ist und der Beherrscher Attika's ihm das Recht der Gastfreundschaft ausdrücklich zugestanden hat, alle feindliche Bestrebungen, die ihn gegen der Götter Willen nach Böotien zurückbringen wollen, überwältigt sein; ja er muss, damit sein Ende kein schmerzliches sei, sowohl seine Töchter besitzen, als auch hinsichtlich des Kampfes seiner Söhne sich bestimmt entschieden haben, ob er an demselben durch Unterstützung des Einen von Beiden thätigen Antheil nehmen will oder nicht. Alle die Theile des Drama's, in denen die angegebenen Begebenheiten entwickelt werden, müssen den grossen Complex der Epeisodien bilden, während das Vorbereitende, die Darstellung seiner Ankunft in Attika, im Hain der Eumeniden bei Kolonos, und die Erzählung des alten Orakelspruchs, nach welchem er dort enden soll, in den Prolog, die Schilderung der Folgen seines Todes in die Exodos gehören. Nun wird aber die Frage, ob er in Attika aufgenommen werden darf, erwogen und vorläufig (bis zur Ankunft des Theseus) entschieden in den Versen 254—309, von Theseus selbst definitiv entschieden in den Versen 549—667; die Versöhnung der Eumeniden wird vorgenommen 461—509. Die feindlichen Bestrebungen, die ihn aus Attika entfernen sollen, werden entwickelt 310—460, 720—886, 1150—1210, 1249—1347; ihre Vereitelung wird geschildert 887—1043, 1096—1149, 1348—1446; die näheren Umstände seines Todes endlich werden dramatisch dargestellt[160]) 1500—1555. Es müssen also zu der Masse der Epeisodien folgende Verse gehören, wir ordnen sie gleich nach der Reihenfolge: 254—309. 310—460. 461—509. 549—667. 720—886. 887—1043. 1096—1149. 1150—1210. 1249—1347. 1348—1446. 1500—1555; und wenn wir das Verbundene zu grösseren Massen zusammenfassen, so erhalten wir als Epeisodien: 1) 254—509, Epeisodion der Ismene. 2) 549—667, erstes Epeisodion des Theseus. 3) 720—1043, Epeisodion des Kreon. 4) 1096—1210, Epeisodion des Theseus, der Antigone und Ismene. 5) 1249—1446, Epeisodion des Polyneikes. 6) 1500—1555, zweites Epeisodion des Theseus. — Kurz wir erhalten als Complex der Epeisodien das ganze Stück von 254—1555 mit Ausnahme der die Grenze zwischen ihnen bildenden Chorgesänge. Das Vorbereitende aber, die Darstellung der Ankunft des Oedipus im Hain der Eumeniden und die Erzählung von dem Orakelspruch, nach dem Oedipus in diesem Ruhe finden soll, bildet, wie gesagt, den Prolog, der sich also von V. 1—116 erstreckt; so wie denn die Erzählung vom Tode des Oedipus nebst der Darstellung seiner Folgen die Exodos (V. 1579 bis zu Ende) füllt. Reicht nun aber der Prolog nur bis V. 116, so kann schon nach den Worten des zwölften Kapitels der Poëtik, von allen andern Gründen abgesehen, V. 668 ff. die Parodos des Drama's nicht sein, sondern diese muss mitten inne liegen zwi-

---

[159]) Damit ist natürlich nicht gesagt, dass nicht auch Ereignisse, die mit der Haupthandlung nicht in unmittelbarer Verbindung stehen, in den Epeisodien erzählt werden können. Das kommt sogar nicht selten vor; nur dramatisch dargestellt werden können sie in ihnen nicht. Im Prolog aber können nur solche Ereignisse dramatisch dargestellt und erzählt werden, die nicht zur eigentlichen Handlung gehören.

[160]) Die umständlichere Erzählung darüber erhalten wir in der Exodos, die gewöhnlich die Relation über die meist nicht auf der Bühne erfolgte Katastrophe bietet.

schen dem Ende des Prologs (V. 116) und dem Beginn der Epeisodien (V. 254); sie muss also umfassen die Verse 117—253.

Danach darf die eine der oben aufgestellten Behauptungen, dass nämlich der Chorgesang V. 668 ff. im Oedipus auf Kolonos die Parodos nicht sein kann, für erwiesen angesehen werden; wir wenden uns zur zweiten, dass er ein Stasimon sein muss. Zwar geht dies schon daraus hervor, dass er nicht die Parodos und auch kein Kommos ist; aber wir können dafür noch mehrere Gründe anführen, die dies bestimmt darlegen und also mit ihrem Gewicht zugleich auch den Beweis für die erste Behauptung verstärken. Wie wir oben dargethan haben, dass der Inhalt des Liedes einer Parodos durchaus nicht angemessen ist, so müssen wir hier zeigen, dass er sich durchaus für ein Stasimon eignet.

Wir haben oben gesehen, dass die Stasima recht dazu geeignet sind und auch stets dazu angewendet werden, Ruhepunkte in der Handlung, Pausen in der Entwickelung der Katastrophe auszufüllen und somit die Abschnitte, in welche die eigentliche oder die Haupthandlung des Drama's zerfällt, anzudeuten. Ein solcher Ruhepunkt in der Handlung des Oedipus in Kolonos ist nun eben unmittelbar vor dem Vortrage des vorliegenden Chorgesanges eingetreten: Oedipus hat in dem bisherigen Theile des Stückes nach Besiegung mancher Schwierigkeiten und Hindernisse die Aufnahme in das attische Gebiet erst vom Chor, dann vom Fürsten des Landes endgültig erlangt, und er kann nunmehr sein Schicksal ruhig erwarten, da er sich so vielen Anfeindungen von Seiten seines Vaterlandes gegenüber von einem kräftigen, gottesfürchtigen Volke, von einem edlen, durchaus zuverlässigen König beschirmt weiss. In den folgenden Epeisodien werden dann die Versuche seiner Söhne geschildert, ihn auf eine mehr oder weniger gehässige Weise aus Attika mitten in den Kampf zu ziehen, Versuche, denen er jetzt um so sicherer widerstehen kann, als er nicht mehr allein und verlassen dasteht. Zwischen diesen Theilen des Drama's findet ein gar merklicher Absatz statt, und besonders contrastiren die beiden Scenen sehr schön, in deren einer Theseus in seiner edlen, heldenmässigen Weise dem blinden Fremden seine Hülfe so kräftig und beruhigend zusagt, während in der andern der eigennützige Kreon mit allen Gründen sophistischer Beredtsamkeit seinen eigenen, jammerbeladenen Verwandten zu dessen Verderben mit sich fortzuschleppen versucht. Zwischen diesen beiden Scenen ist wohl entschieden ein solches Lied nöthig, wie es oben unter dem Namen Stasimon geschildert wurde.

Wie gleichfalls in dieser Abhandlung ausgeführt ist, müssen die Stasima, eben als Ruhepunkte hinter einzelnen grossen und bedeutsamen Abschnitten, mit den vorhergehenden Epeisodien in enger Verbindung stehen, wie dies auch Aristoteles[161]) von einem guten Stasimon ausdrücklich fordert. Sie müssen stets an den zuletzt verlaufenen Theil des Drama's, an die Gedanken, die darin geäussert worden sind, anknüpfen und des Chors Reflexionen darüber in poëtischer Weise enthalten, wogegen die Parodos zu dem Vorangegangenen meistentheils in gar keiner inneren Beziehung stehen kann, weil mit ihr der Chor erst im Theater erscheint, von den im Prolog dargestellten oder erzählten Ereignissen also direct unmöglich etwas wissen kann. Dieser Bestimmung der Stasima entspricht unser Chorgesang auf das Genaueste. Der Schluss des vorhergehenden Epeisodions hat uns den Theseus dargestellt, wie er mit wahrhaft männlicher Festigkeit dem armen Fremdlinge Sicherheit in seinem Lande verspricht, hat uns den Oedipus dargestellt, wie er, an dieser königlichen Versicherung zweifelnd und von Angst und Furcht über die bevorstehende Ankunft Kreon's bewegt, selbst durch die letzten, zuversichtlichen und ermuthigenden Worte des athenischen Fürsten kaum beruhigt wird. Sobald dieser daher die Bühne verlassen hat, wendet sich der Chor an Oedipus, und um ihm seine Furcht hinsichtlich der Zukunft zu benehmen und ihm Freude und Hoffnung einzuflössen, besingt er die Herrlichkeit des Landes, in dem er von nun an verweilen wird. Du hast nichts zu fürchten, o Fremdling, das ist der Gedanke, den der Chor aus-

[161]) Poët. 18.

sprechen will; denn in dem schönen und mächtigen Lande Attika haben dir die Ewigen gerade den herrlichsten Wohnsitz erkoren, einen Wohnsitz, der schon durch die Anwesenheit und die Besuche so vieler Götter, des Dionysos, der Nymphen, der Musen, der Aphrodite, ja selbst durch das nie schlummernde Auge des Zeus und den hellen Blick der Athene vor jeder Gefahr gesichert wird. Und das ganze Land, dem dieser Ort angehört, wie sehr ist es von den Göttern geliebt und vor andern bevorzugt! Hier hat Poseidon den Zügel, den Bändiger des Rosses erfunden: wer sollte jemals unsere Reiterei besiegen? Hier blüht mehr als irgendwo die Schifffahrt und die Kunst des Seekriegs: welcher Feind sollte unsern Angriffen entfliehen können? — Wer diesen Chorgesang aufmerksam durchgelesen und mit dem Inhalte des vorhergehenden Epeisodion's verglichen hat, wird zugestehen müssen, dass er nach der Intention des Dichters selbst den Eindruck, den wir so eben durch Worte auszudrücken versucht haben, machen soll; und wenn dies der Fall ist, was kann er anders sein, als ein Stasimon?

Ja, dieses Lied trägt alle Kennzeichen eines Stasimon's an sich: dass es der Chor unveränderlich auf seinem Standorte verharrend gesungen hat, soll unten bewiesen werden; sein Inhalt steht in genauer Verbindung mit dem des vorhergehenden Epeisodion's, und es ist nicht der erste Vortrag des Chors, sondern dieser schon eine lange Zeit vorher in der Orchestra, und an der Handlung in seiner Weise betheiligt gewesen. — Die Parodos der Tragödie aber, haben wir oben behauptet, beginnt mit V. 117: und dies ist nunmehr darzuthun.

In dem Prolog hat Oedipus Kolonos erreicht und in dem Heiligthum der Eumeniden Ruhe gefunden. Der Fremde, der ihn aus ihrem unbetretbaren Hain vergebens zu entfernen suchte, hat sich, als Oedipus seinen festen Entschluss dargelegt, nicht von der Stelle zu weichen, begnügt, den Einwohnern von Kolonos den Fall zu melden. Während Oedipus sein Gebet an die Eumeniden richtet, ist die Kunde von der Ankunft eines blinden Greises durch den Flecken gelaufen; seinen Namen kennt noch Niemand. Nach der Beendigung des Gebetes erscheinen, von der merkwürdigen Nachricht hergelockt, Männer aus Kolonos in dem Eingange der Orchestra, augenscheinlich in der Absicht, den Ankömmling zu suchen. Von Antigone gewarnt, verbirgt sich Oedipus mit ihr unter dem Schatten des heiligen Hains; er ist den Männern also unsichtbar. Einzeln oder in Gruppen von Zweien betreten sie die Orchestra unter gegenseitigem Zuruf[162]), wie der Chor in den Wespen des Aristophanes. »Sieh' dich um,« so spricht Einer zu dem Andern, »wer mag es nur gewesen sein, und wo mag er jetzt weilen? Wohin ist er von diesem Orte« — wo er nämlich nach der Andeutung des Fremden zu finden sein musste — »plötzlich entflohen, der Massloseste der Menschen? Passt wohl auf; seht euch um; blickt nach allen Seiten hin. Aus fernen Landen muss er stammen, der Alte, nicht aus dem unseren: sonst würde er den Brauch kennen, der den Hain der ehrwürdigen Göttinnen zu betreten verbietet. Denn bei uns weiss ein Jeder, dass man ohne Blick, ohne Laut, ohne Wort an ihrem Sitze vorüberziehen muss und nur leise Gebete murmeln darf; nun aber soll ein Mann gekommen sein, der sich an dieses Gesetz nicht kehrt. Doch ich mag mich im Haine umschauen, wie ich will, ich kann ihn nicht erspähen.« Oedipus hat die Worte des Chors zwar nicht deutlich gehört; aber aus der letzten Erklärung des scheidenden Fremden und aus dem eigenthümlichen Ton, mit dem der Chor spricht, aus den unzusammenhängenden, oft durch Suchen und Umherblicken unterbrochenen Worten ersieht er, dass es die Greise von Kolonos sind, die ihn suchen. Er tritt also aus seiner Verborgenheit hervor, die er nur aufgesucht hatte, um sich zu überzeugen, ob die Männer nishts Feindseliges gegen ihn im Schilde führen, und giebt sich, noch immer ohne seinen Namen zu nennen, als den zu erkennen, den sie finden wollten. Der Eindruck, den das Aeussere des Blinden auf die Greise macht, ist fürchterlich: er beschäftigt sie so, dass sie im Anfange noch alles Andere vergessen. »Ach! ach!« rufen sie ihm entgegen, »diese

---

[162]) ἐγκελευόμενοι ἀλλήλοις. Schol. Arist. Wespen 230.

erloschenen Augen, hast du sie schon seit deiner Geburt? O, wie schrecklich müssen deine Tage gewesen sein, deren du schon so viele erlebt zu haben scheinst!« Dann aber sich plötzlich der Gefahr erinnernd, die dem Oedipus droht, wenn er noch ferner in dem unbetretbaren Hain weilt, mahnen sie ihn an den Frevel, den er fortwährend begehe, und fordern ihn auf, seinen Platz zu verlassen und auf ungeweihten Boden herüberzukommen; wozu sich auch Oedipus nach einigem Zögern auf Anrathen seiner Tochter entschliesst. Nachdem er von dem Chor die Zusicherung unverletzlicher Sicherheit erhalten hat, lässt er sich von Antigone aus dem heiligen Bereiche führen und nimmt auf einem Felsen ausserhalb des Haines Platz. Nunmehr erst ist es den gottesfürchtigen Greisen erlaubt, sich mit dem Fremden in ein Gespräch einzulassen. Das Erste, wonach sie forschen, ist sein Geschlecht, sein Name. Aus sehr begreiflichen Gründen zögert Oedipus, dem Verlangen des Chors nachzugeben; er ahnt wohl, dass die Nennung desselben die Veranlassung einer härteren Entschliessung gegen ihn sein wird; aber, von den unablässigen, dringenden Aufforderungen der Greise bestürmt, von seiner eigenen Tochter gemahnt, dem Willen der Bürger des Landes, das fortan sein Wohnsitz sein soll, sich zu fügen, lässt er denn endlich in furchtbarer Aufregung und Angst, die ihm nur noch einzelne abgerissene Worte und Sätze, vermischt mit vielen Ausrufungen des Jammers und des Schmerzes, hervorzubringen erlaubt, das verhängnissvolle Wort mehr errathen, als dass er es ausspricht. Und seine Erwartung hat ihn nicht getäuscht. Die Greise, schon früher durch die Bedenklichkeiten des Fremden in Furcht und Besorgniss gebracht, gerathen, sobald sie erfahren, welchen Fluch ihr Land beherbergt, in die grösste Bestürzung; und in blinder Angst vor den Göttern befehlen sie dem Armen erbarmungslos, das kaum betretene, schützende Land zu verlassen, welchem, wie sie glauben, von seiner Anwesenheit schweres Verderben droht. Nur durch die rührenden Bitten der Antigone werden sie einigermassen besänftigt, und dann durch die eindringlichen Ermahnungen des Oedipus selbst auf die Pflichten aufmerksam gemacht, die ihnen einem unglücklichen Schutzflehenden gegenüber obliegen; zumal sie ihn nur durch das Versprechen der Sicherheit aus dem heiligen Bezirke, der ihn vor jeder Gewaltthat schirmte, herausgelockt haben. Sie entschliessen sich endlich, die Ankunft des Königs abzuwarten und bis dahin dem Fremden den Aufenthalt in ihrem Lande zu gestatten.

Dies ist der Inhalt des Liedes, welches mit dem V. 117 beginnt; und schon aus dieser kurzen Angabe geht hervor, dass es die Parodos des Drama's sein muss. Zuerst wird gleich durch das Auftreten der Greise klar, wer sie sind. Denn der *ξένος* des Prologs hat in seinen letzten Worten (78 ff.) ausdrücklich versichert, dass er die ganze Sachlage den Einwohnern von Kolonos mittheilen, ihrer Entscheidung vorlegen wolle. Natürlich müssen also die, welche nach einiger Zeit auftreten, um den Fremdling, der den Brauch ihres Landes verletzt, zu suchen, eben diese Einwohner von Kolonos sein, welche Jener herbeizuholen versprach[163]). Oder sollte Sophokles den Zuschauern, welche den Chor sehen können, weniger Divinationsgabe zugetraut haben, als dem blinden Oedipus, der ihn nicht sieht, der aber doch gleich aus seinen ersten Worten, die wohl der Zuschauer, der Entfernung wegen aber er nicht einmal genau versteht, erkennt, dass sie die Greise von Kolonos sind (138. 145)? Den Zweck aber, der sie hieher geführt (*δι' ἣν αἰτίαν πάρεισιν*) geben sie, obwohl er schon aus ihrem blossen Erscheinen hinlänglich ersichtlich ist, gleich im Anfange des Gesanges auf die zwangloseste Weise an. Sie wollen den Fremden aufsuchen und den von ihm begangenen Frevel durch seine Entfernung aus dem Heiligthum sühnen. Somit ist dieser Gesang einer von denen, wodurch der Chor seinen Einzug motivirt, wie es von einer Parodos die Hypothesis zu den Persern verlangt.

Ferner aber wird dieser Gesang auch vom Chor bei seinem Einzuge vorgetragen: denn der Chor

---

[163]) Dieses wird noch unzweifelhafter durch einzelne Ausdrücke in dem Liede. So *ἔγχωρος* V. 125 verglichen mit der ersten Person in dem *τρέμομεν* (129), *παραμειβόμεθα* (130) u. s. w.

ist vorher noch nicht aufgetreten und erscheint erst mit ihm in den Räumen des Theaters. Ja, nichts ist klarer, als dass er auch noch während des Einherschreitens gesungen wurde: denn aus den Worten der Greise selbst sieht man, dass sie wenigstens den ersten Theil des Liedes nicht erst etwa nach ihrer Ankunft auf dem Brettergerüst der Orchestra, sondern noch während ihrer Bewegung dahin vortrugen. Während der ganzen ersten Strophe suchen sie den Oedipus, der sich im Gehölz verborgen hält und ihnen daher unsichtbar ist; es scheint sogar, dass sie hin und her gehen, stehen bleiben, sich nach allen Seiten umwenden[164]), um ihn zu finden. Somit entspricht das Lied auch der Definition des Scholiasten zu Euripides' Phönissen 202, wonach die Parodos ein Gesang des einherschreitenden Chors ist, vorgetragen zugleich mit dem Einzuge desselben. Es ist auch, wie Tzetzes es verlangt, der erste Vortrag des Chors, ja es verträgt sich selbst mit der schiefen und ungenügenden Erklärung des zwölften Kapitels der Poëtik, die Parodos sei der erste Vortrag des vollständigen (*ὅλου*) Chors, wenn wir die Worte *ὅλου χοροῦ* in dem Sinne fassen, in dem sie nur gefasst werden können, d. h. wenn wir die Parodos für den ersten Gesang ansehen, an dem sich alle Mitglieder des Chors, wenn auch nicht gleichzeitig, so doch successiv betheiligen. Denn wie wir schon oben erwähnten, haben Hermann und Böckh das Lied unter funfzehn Choreuten vertheilt, zwar in verschiedener Weise, aber doch in der Zahl übereinstimmend[165]).

Auch der Etymologie des Wortes *πάροδος* gemäss ist das Lied das Einzugslied des Drama's, da der Chor, während er es singt, zwar nicht in Reih' und Glied, aber doch in einer gewissen Ordnung bei den Zuschauersitzen vorüberzieht, wenn auch seine Augen, wie natürlich, nach der Bühne gerichtet sind.

Oder fehlt es uns etwa an Beispielen derartiger Einzugslieder? Ist dieses etwa in seiner Art das einzige, so dass man deshalb Anstand nehmen müsste, es zu dieser Klasse der Chorgesänge zu rechnen? Keineswegs. Auf den ersten Blick sieht Jeder, dass wir eine kommatische Parodos vor uns haben: denn obwohl Oedipus während der ersten Strophe noch hinter dem Gehölze versteckt ist, beschäftigt sich der Chor fortwährend mit ihm, da er ihn sucht; und gleich nach der ersten Strophe beginnt er, sobald Oedipus sich zeigt, mit ihm eine Unterredung, die durch das zweite Strophenpaar und sodann noch weiter fortgesetzt wird. Dergleichen kommatische Parodoi aber finden sich ja in grosser Menge. Die noch weit unregelmässiger und auffallender gestalteten des Rhesos, des Friedens, der Vögel, der Troërinnen, der Herakliden wollen wir hier nicht einmal erwähnen, weil sie noch nicht ausdrücklich und allgemein als Parodoi anerkannt sind: aber anführen müssen wir die gleichfalls weit anomalere Parodos des Orestes, deren Stelle oben, wie wir glauben, überzeugend nachgewiesen ist; die durch unwiderlegbare Zeugnisse festgestellte Parodos des äschylischen Prometheus, der unseren ganz analog; die gleichfalls (durch den Scholiasten zu Sophokles' Elektra und Plutarch) bezeugten Parodoi der sophokleïschen und euripideïschen Elektra; endlich die durchaus gleichartigen Einzugslieder des Philoktetes, der Medeia, der Helena, der taurischen Iphigeneia. Alle diese Parodoi lassen über die Natur und Berechtigung der im Oedipus auf Kolonos angewendeten nicht den leisesten Zweifel.

Es wäre nunmehr nur noch der letzte Punkt zu beweisen, dass nämlich das mit V. 117 beginnende Lied die einzige Parodos des Oedipus in Kolonos ist, dass es in dem Stücke keine zweite geben kann. Wir meinen dies nicht in dem Sinne, wie O. Müller in der früher angeführten Stelle seiner Literaturgeschichte[166]): denn dass in unserem Stücke nicht zwei eigentliche Einzugslieder sich finden können, da es nur einen Chor hat, der sich nach seinem Auftreten vor dem Ende des Stücks aus der Orchestra nicht mehr entfernt, haben wir oben schon dargethan. Aber einer andern Meinung wünschen

---

[164]) V. 121 f.: *προςπεύθου, λεῦσσέ νιν, προςδέρκου πανταχῇ.*
[165]) Sechszehn Sätze; zwei werden von Einem gesprochen. Vgl. Anm. 156 u. 157.
[166]) Vgl. Anmerk. 139.

wir zu begegnen, die sich bei einigen Strenggläubigen in Folge eines allzuzähen Festhaltens an Plutarch's Auctorität bilden könnte — nämlich der, dass der Chor in unserer Tragödie vielleicht, ähnlich wie in den Eumeniden und Ekklesiazusen, zuerst auf der Bühne befindlich und erst vor oder mit V. 668 in die Orchestra hinabsteigend gedacht werden müsse. Zwar würde auch dann nur eine eigentliche Parodos in der Tragödie vorhanden sein, das Lied V. 668 ff., von dem wir bereits dargethan haben, dass es entschieden ein Stasimon gewesen ist; eine Vergleichung ferner des Oedipus in Kolonos mit den Eumeniden und Ekklesiazusen wird schon deswegen unstatthaft, weil in diesen letzteren Dramen der Chor nach seinem Abzuge von der Bühne (oder, wie in den Ekklesiazusen vielleicht, von der Orchestra) aus den Räumen des Theatrons sich entfernt[167]) und dann ganz von Neuem in der Orchestra erscheint[168]), während er im Oedipus auf Kolonos nach seinem ersten Auftreten nicht mehr verschwindet: um jedoch vollständig zu sein und jedem irgend zulässigen Einwurf zu begegnen, wollen wir auch über diesen Punkt noch etwas ausführlicher verhandeln und beweisen, dass der Chor nicht zuerst auf der Bühne auftritt und später in die Orchestra hinabzieht, sondern gleich in dieser erscheint und sie auch vor V. 668 ff. nicht verlässt.

Die Meinung nämlich, als ob der Chor zuerst auf der Bühne auftrete, könnte einige Wahrscheinlichkeit dadurch erhalten, dass er offenbar den Oedipus suchend erscheint. Oedipus aber hat sich hinter der Bühnenwand, welche auf der linken Hälfte den Hain der Eumeniden zeigt[169]), verborgen; und so, sollte man meinen, müsste der Chor ihn auch auf der Bühne suchen. So sehr sich eine solche Annahme zu empfehlen scheint, als so unrichtig stellt sie sich bei genauerer Untersuchung dar.

Wenn wir auch darauf, dass man sich den rechten Eingang der Orchestra als Weg nach Kolonos zu denken hat[170]), dass also der Chor auch in diesem Eingang auftreten musste, kein Gewicht legen wollen, so ersehen wir doch aus dem V. 138[171]), wie Oedipus in seinem Versteck hinter der Bühnenwand vom Chor so weit entfernt gewesen sein muss, dass er nur aus dem Klange der von den Greisen gesprochenen Worte schliessen konnte, wer sie waren, während er das, was sie sagten, nicht genau zu verstehen vermochte. Noch deutlicher aber sagt der Chor (163. 4) dem Blinden, den er nicht kennt, um ihn darauf aufmerksam zu machen, dass er noch innerhalb des geweihten Raums sich befindet: »Komm' herüber! Entweiche! Weit trennt die Länge des Weges uns!«, d. h. du bist noch zu weit von dem profanen Gebiete, wo wir stehen, entfernt, als dass wir ohne Verletzung der den Göttern schuldigen Achtung mit dir reden könnten; also nähere dich uns! Beide Stellen zusammengenommen beweisen unwiderleglich, dass die Entfernung des Chors vom Oedipus eine ziemlich bedeutende sein muss. Nun ist aber allgemein bekannt, dass das griechische Proskenion, die Bühne, eine verhältnissmässig nur sehr geringe Tiefe hat. War also Oedipus auf der Bühne, wie es nicht anders sein kann, und war er selbst nach seinem Hervortreten aus dem Hain (138) noch ziemlich weit vom Chor entfernt, so konnte sich dieser nicht auf der Bühne, er musste sich in der Orchestra befinden. Man müsste denn annehmen, dass Oedipus ganz am Ende der einen, der Chor ganz am Ende der andern Seite der Bühne, dass sie also durch die Länge oder, richtiger gesagt, durch die bekanntlich ziemlich bedeutende Breite des Proskenion's geschieden gewesen wären. Das ist aber unmöglich. Denn die Bühnenwand stellt im Oedipus auf Kolonos auf der linken Seite einen grossen Hain, den Hain der Eumeniden in der Nähe von Kolonos, umkränzt von einem wallförmigen Ringe nicht eben hoher, unbehauener Felsblöcke, auf der rechten

---

[167]) *μετάστασις τοῦ χοροῦ ὡς πάλιν εἰσιόντων.* Poll. 4,108.

[168]) *ἐπιπάροδος.* Poll. an derselben Stelle. Vgl. oben S. 13 u. Anm. 63.

[169]) Vgl. Kolster: De adornata Oedip. Col. scena. S. 5 u. 6. [170]) Vgl. Kolster S. 7.

[171]) Die nähere Begründung meiner von G. Hermann abweichenden Erklärung der Worte *φωνῇ γὰρ ὁρῶ τὸ φατιζόμενον* muss hier unterbleiben.

eine perspektivisch verkürzte Ansicht Athens dar[172]). In der Mitte der Bühnenwand befindet sich das sogenannte Königsthor[173]), hier den Weg darstellend, auf dem Oedipus von Theben gekommen ist, gleichsam eine Oeffnung des sonst meist von Felsen oder Bäumen bedeckten Hintergrundes. Bei der Ankunft der Greise zieht sich Oedipus in den Hain zurück, der (dem Zuschauer) links von der porta regia liegt, und aus ihm tritt er wieder hervor; doch entfernt er sich nicht etwa ganz und gar aus den Räumen des Proskenion's, sondern tritt nur durch die der porta regia links liegende Oeffnung, die hier einen Eingang zu dem heiligen Hain vorstellt, hinter die Baumgruppen, die ihn dem Auge der Suchenden entziehen. Bei den Worten »Ich bin's, den ihr sucht« (V. 138), erscheint er wieder an diesem selben Eingange, um sich den Greisen zu zeigen. Wäre nun anzunehmen, dass der Chor bei seinem ersten Auftreten in der Bühne, nicht in der Orchestra sichtbar würde, so könnte er nur durch das Königsthor oder durch den (dem Zuschauer) linken Eingang der Bühnenwand kommen: denn die Bühnenwand des athenischen Theaters hat nur drei Oeffnungen; am rechten Eingange aber liegt Athen; träte er also durch diesen ein, so würde man ihn für einen Chor athenischer Greise halten. Auch ist es klar, dass der Chor auf einem andern Wege kommen muss, als später Theseus. Käme er aber durch die linke Bühnenthür oder durch die porta regia, so würde er, da er während der Verse 117 ff. sich dem heiligen Hain immer mehr nähert, bei V. 137 und 162 von Oedipus schwerlich noch so weit entfernt sein können, wie man nach dem Inhalt der angeführten Verse annehmen muss. Ferner erscheinen die Choreuten nicht in Reih' und Glied, sondern gruppenweise in zerstreuten Linien; da sie bis V. 137 vergeblich gesucht haben und V. 138 der Gesuchte plötzlich hervortritt, so können sie in diesem Augenblick noch nicht auf Einem Flecke stehen; sie müssen vielmehr noch über einen ziemlichen Raum zerstreut sein und eine verhältnissmässig ausgedehnte Fläche einnehmen. Diejenigen von ihnen also, die von dem Eingange des Proskenion's, durch den sie aufgetreten, am weitesten entfernt wären, müssten dem Oedipus ganz nahe stehen; und dann enthielte eben sowohl V. 138 f. als noch mehr V. 163 f. eine Ungereimtheit. Daraus folgt, dass der Chor überhaupt nicht auf der Bühne sein kann: vielmehr ist er in der Orchestra aufgetreten, und in dieser hat er sich der Bühne gegenüber suchend zerstreut, so dass, als Oedipus plötzlich vor ihren erstaunten Blicken erscheint, alle Choreuten ziemlich gleich weit von ihm entfernt sein mögen. — Betritt nun aber der Chor gleich mit V. 117 die Orchestra, so muss auch das Lied V. 117 ff. nach unseren früheren Erläuterungen die einzige Parodos der Tragödie sein; eine *ἐπιπάροδος* so wie eine *μετάστασις χοροῦ*, in welchem Sinne auch immer, giebt es in ihr nicht.

Und fürwahr, es ist bis zum V. 668 auch nicht die geringste Veränderung in dem Standpunkte des Chors nachzuweisen. Allerdings mögen die in der Orchestra befindlichen Greise noch eine geraume Zeit in ziemlicher Aufregung geblieben sein, welche sie verhinderte, die geordnete Stellung des tragischen Chors anzunehmen; aber jedenfalls haben sie weder die Orchestra wieder verlassen, um zum zweiten Mal einzuziehen, noch kann auch diese Aufregung, diese Zeit des Mangels der gewöhnlichen Ordnung so lange gedauert haben, wie O. Müller[174]) anzunehmen scheint, nämlich bis V. 668, so dass erst mit diesem Liede eine regelmässige Choraufstellung Platz greifen könnte. Denn das scheint uns wenigstens eine ausgemachte Sache zu sein, dass ein Dialog zwischen Schauspieler und Chor in den gewöhnlichen iambischen Trimetern nicht anders stattgefunden haben kann, als bei regelmässiger Aufstellung des letzteren. Nun hat aber schon von V. 254 an ein ausführliches, durchaus ruhiges, mit keiner Aufregung des Gefühls verbundenes Zwiegespräch zwischen Oedipus und dem Chor (oder dem Chorführer) begonnen. Soll man glauben, dass während desselben die Choreuten noch nicht in regelmässiger Stellung auf dem Brettergerüst der Orchestra geschaart standen? Ja von V. 310 an, wo die Ankunft der Ismene

[172]) Vgl. Kolster a. a. O. S. 5. 6.
[173]) Die porta regia des Vitruvius. S. Vitr. 5, 6, 3 u. 5, 6, 8. ed. Tauchn. Vgl. auch Poll. 4,124.
[174]) Eumeniden S. 87, Anm. 3; S. 196, Anm. 6.

erst verkündet wird, dann eintritt, finden wir eine längere Scene, die fast ganz durch eine Unterredung zwischen Oedipus und Ismene ausgefüllt ist, die für den Chor durchaus nichts Erschütterndes hat, bei der er sich sogar bis V. 460 nicht mit einem einzigen Worte betheiligt, so dass er also 150 Verse hindurch den stummen Zuschauer der Handlung abgiebt. Soll er auch während dieser ganzen Zeit jene unregelmässige Stellung, die nur das Zeichen einer ungewöhnlichen Gemüthsbewegung oder einer ungewöhnlichen direkten Theilnahme an der Handlung sein kann, beibehalten haben? während eines so ruhigen, für ihn durchaus indifferenten Gesprächs? Und wenn wir endlich die herrliche Stichomythie beachten, in welcher der Chor dem Oedipus die Art und Weise des den Eumeniden darzubringenden Sühnungsopfers beschreibt, und in welcher die leidenschaftslose Ruhe des Chors mit der ungeduldigen, neugierigen Erregtheit des Oedipus so ausgezeichnet contrastirt — können wir uns da den Chor anders denken, als in seiner regelmässigen, gewöhnlichen Vierecks-Aufstellung auf dem Gerüste der Orchestra? Von V. 510 an beginnt allerdings wieder ein ergreifenderes Zwiegespräch, ein Kommos, in dem der Chor die Wahrheit oder Unwahrheit der über den Fremden verbreiteten Gerüchte genau zu erkunden wünscht. Aber obwohl Oedipus nur unter grossem Schmerz und Jammer die Bitte zu erfüllen vermag, obwohl auch die Männer von Kolonos durch die Wiedererinnerung an die unerhörten Greuel aus ihrer gewöhnlichen Ruhe gebracht werden, so ist doch dieser Kommos, was die Aufregung der Greise betrifft, gar nicht zu vergleichen mit den Versen 203 ff., 220 ff., 229 ff.: denn der Chor weiss ja bereits, wen er beherbergt, er hat sich ja vorläufig entschlossen, den Gast im Lande zu lassen, bis Theseus die Endentscheidung gefällt hat; er kennt längst das Allgemeine von Oedipus' Schicksalen; eine nochmalige detaillirtere Besprechung hat für diesen wohl viel Beunruhigendes und Peinliches; der Chor aber, so sehr sich in ihm auch das Mitleid und das Staunen regen mag, kann mit seinem Gefühl unmittelbar nicht mehr betheiligt sein. Somit scheint es uns undenkbar, dass er während des angegebenen Kommos seinen Standort verlassen, die geordnete Aufstellung, die er schon früher eingenommen, wieder aufgeben sollte. Und selbst wenn dies der Fall wäre, so würde er bei der Ankunft des Theseus unfehlbar zu seiner gewöhnlichen Ordnung zurückkehren müssen (V. 549): denn in dem ganzen folgenden Epeisodion, das sehr gehalten und leidenschaftslos verläuft, das sogar ganz geeignet ist, etwa entstandene Furcht und Besorgniss zu beschwichtigen, betheiligt sich der Chor an der Unterredung nur mit zwei Versen (629. 30). Nach dem Epeisodion aber stimmen die Greise sogleich jenen Gesang (668 ff. an), in welchem weder Veranlassung noch Andeutung irgend einer Veränderung ihrer Stellung enthalten ist. Wenn man übrigens erst einmal die Behauptung aufstellt, dass wegen des Kommos 510—548 der Chor vorher zu keiner geordneten Aufstellung, zu keiner ruhigen Theilnahme an der Handlung gekommen sein kann, so müsste man der Consequenz wegen noch einen Schritt weiter gehen und die Aufregung des Chors das ganze Stück hindurch dauern lassen, so dass er dann in dieser Tragödie seine regelmässige Stellung gar nicht annähme: denn auch nach dem Liede 668 ff. giebt es noch Kommoi, die an Aufgeregtheit den verhältnissmässig sehr ruhigen (V. 510 ff.) weit übertreffen. Man vergleiche nur den Kommos, in dem der Chor mit Kreon, als dieser Oedipus entführen will, fast handgemein wird (825 ff., 834 ff. 856. 7); man vergleiche ferner das Lied, in dem bei dem plötzlich entstehenden Gewitter (1448 ff.) der Chor in die heftigste Angst geräth und in abergläubischer Betäubung schon bereut, irgend ein Verhältniss mit Oedipus angeknüpft zu haben. Wenn O. Müller durch solche Zustände der Leidenschaft und Erregung die lange Verzögerung der eigentlichen Parodos (bis 668) motiviren zu können glaubt, so würde dies nur einen Sinn haben, wenn dergleichen nur vor der Parodos eintreten könnten. Dass dies aber nicht der Fall ist, kann man fast aus jeder beliebigen Tragödie ersehen; in jedem Epeisodion und selbst in der Exodos sind solche Zustände denkbar. Daraus also wird man kein Kriterium für das frühere oder spätere Eintreten der Parodos entnehmen können, man müsste denn zugleich nachweisen, dass eben jene Aufregung nicht auf die Kommoi beschränkt, sondern auch auf die aus den gewöhnlichen Versarten bestehen-

den Tragödientheile, die mit den Kommen zu Einem Epeisodion verbunden sind, ausgedehnt gewesen sei — ein Nachweis, der im Oedipus auf Kolonos um so schwieriger zu führen sein dürfte, als hier manche von den Kommen sich durchaus der Natur der Stasima nähern[175]).

Somit wäre das Lied 117 ff. die Parodos, die einzige Parodos im Oedipus auf Kolonos. Nur noch eine wichtige Frage drängt sich uns auf: ob wir die ganze melische Partie von 117 bis zum Beginn des Dialogs in den iambischen Trimetern (117—253) als Parodos betrachten, oder ob wir als solche nur einen Theil aus diesem grossen Kommos absondern sollen. Die ganze Masse desselben besteht 1) aus einem Strophenpaare (117—137 = 149—169), das der Chor ganz allein singt; hinter Strophe und Antistrophe folgt je ein anapästisches System, das erste Mal vertheilt unter Oedipus und Chor, das zweite Mal unter Oedipus und Antigone. Dann folgt 2) ein anderes Strophenpaar (176—187 = 192—206), symmetrisch vertheilt unter Chor, Oedipus und Antigone; zwischen Strophe und Antistrophe sind einige Anapästen des Oedipus eingeschoben; und nach diesem zweiten Strophenpaare tritt endlich 3) ein vielfach zerrissener Gesang ein, der meist dem Oedipus und dem Chor gehört (Antigone hat nur V. 217), der aber zu aufgeregt ist, um sich den Gesetzen der antistrophischen Entsprechung zu fügen (207—235). — Das Ganze schliesst ein *ἀπὸ σκηνῆς* der Antigone (236—253), in dem sie den Chor zum Mitleid gegen ihren Vater zu bewegen sucht.

Vor allen Dingen ist der letzte Theil, der Bühnengesang der Antigone, von dem Ganzen abzusondern: denn eben als solcher kann er nicht mit zur Parodos gehören. Es bleibt nur noch die Frage, ob wir diese hinter V. 169, hinter V. 206 oder hinter V. 235 abschliessen sollen. Das Erste, sie mit V. 169 enden zu lassen, erscheint unthunlich, weil an der Stelle kein rechter Schluss eintritt. Denn der Chor hat mit seiner Aufforderung an Oedipus, das heilige Gebiet zu verlassen, noch nichts erreicht; der Blinde zweifelt noch immer, ob er folgen soll, und erst während des zweiten Strophenpaares entschliesst er sich, an der Hand seiner Tochter nach dem Orte hinzugehen, den der Chor ihm anweist. Nachdem dies geschehen, tritt (also mit V. 206) wohl ein Ruhepunkt ein: die Besorgniss der Greise wegen der Verletzung des heiligen Bezirks ist gehoben und ihnen damit ein Stein vom Herzen genommen; mit beruhigterem Gemüth fragen sie nach dem Namen des Fremden. Danach könnte man mit V. 206 die Parodos abschliessen wollen: es würde dann mit ihr ein nicht antistrophischer Kommos und ein *ἀπὸ σκηνῆς* verbunden sein, was eben nicht so beispiellos ist. Doch auch dieses scheint uns nicht räthlich. Wenn nämlich die Furcht der Alten auch ziemlich beschwichtigt ist, so wird dies äusserlich in ihrer Stellung noch nicht sehr sichtbar geworden sein: denn gleich auf V. 206 folgt ja jene tief aufregende, den Chor wie den Oedipus ganz ausser Fassung bringende Scene, in der der Arme von allen Seiten gedrängt und bestürmt, seinen Namen nennt, worauf die Greise ihm eilige Entfernung aus dem attischen Gebiet anbefehlen. Die Verse, in denen dies geschieht, aus einer einzigen langen daktylischen, logaödisch endenden Reihe bestehend, kann man sich kaum von dem in Reih' und Glied stehenden, in seiner gewöhnlichen Ordnung aufgestellten Chor vorgetragen denken: aber unmittelbar darauf, vielleicht schon während der Recitation selbst, wird der Chor, der bis dahin dem Oedipus nahe und möglichst dicht an der Bühne sich aufgestellt hatte, wie aus Abscheu vor dem Gottverhassten zurückgewichen sein, und nunmehr in einer noch immer Entsetzen und Schauder ausdrückenden Haltung in jene regelmässige Stellung auf dem Gerüst der Orchestra sich zurückgezogen haben, in welcher er, noch immer düster und mit allen Geberden des Abscheus, das Mitleid erregende Lied der Antigone anhört. Durch die Worte des Mädchens gerührt, wird er von dem Harten und Abschreckenden in seiner Stellung immer mehr nachgelassen haben, bis er beim Beginn der Trimeter während der Rede des Oedipus ganz und gar auch die gewöhnliche Haltung wieder gewinnt. Setzen wir also die der Parodos eigenthümliche Bewegung des Chors nach seinem Standorte gleich nach V. 235, so umfasst die Parodos die Verse 117—235.

---

[175]) V. 510 ff. und V. 1447 ff.

Woher aber mag Plutarch seine Angabe genommen haben, das Lied V. 668 ff. sei das Einzugslied des Oedipus in Kolonos? — Es ist wohl allgemein bekannt, dass Plutarch selbst in seinen historischen Schriften, in denen es ihm doch ganz besonders auf Sorgfalt und Genauigkeit ankommen musste, seine Quellen nicht immer mit der erforderlichen Treue und Gewissenhaftigkeit benutzt, dass er häufig aus dem Gedächtniss, und zwar falsch, citirt, dass er oft verschiedene Thatsachen mit einander verwechselt und dergl.[176]). Solche Unrichtigkeiten finden sich natürlich noch zahlreicher in seinen nicht historischen Werken, wo er oft Thatsachen nur zur Begründung seiner Ansichten anführt, und in diesen ist also von vorn herein keine ängstliche Genauigkeit in Einzelheiten zu erwarten. Demnach könnte man recht wohl vermuthen, dass er bei seiner Erwähnung des sophokleïschen Chorgesanges V. 668 ff. in der oben angeführten Stelle den Oedipus in Kolonos nicht einmal nachgesehen, sondern ohne Weiteres aus dem Gedächtniss citirt habe, zumal bei seinem Zwecke durchaus nichts darauf ankommt, ob der Gesang eine Parodos oder ein Stasimon ist.

Aber wir brauchen vielleicht den Plutarch nicht einmal dieser Nachlässigkeit zu beschuldigen, sondern wir können den allzu Aengstlichen einen anderen Erklärungsversuch darbieten. Es ist wohl sehr zweifelhaft, ob Plutarch eine sophokleïsche Tragödie jemals ganz in der alten klassischen Weise auf der Bühne gesehen hat; es ist ferner sehr zweifelhaft, ob er, da zu seiner Zeit das alte, echte Drama der Hellenen längst zu Grabe getragen war, noch eine lebendige Anschauung, einen richtigen Begriff von den Theilen desselben und ihren Benennungen gehabt, ob er die richtige Bedeutung mit dem Namen *πάροδος*, dem dunkelsten von allen, verbunden hat. So viel ist wohl sicher, dass seine Zeit mehr den Euripides, als den Sophokles las; und gerade beim Euripides sind diejenigen Einzugslieder bei weitem die häufigsten, in denen der Chor seine Worte an einen der Schauspieler richtet. So beschaffen ist wenigstens auch die Parodos, welche von Plutarch noch ausser dem vermeintlichen Einzugsliede des Oedipus in Kolonos, und zwar richtig, erwähnt wird, die der euripideïschen Elektra: *Ἀγαμέμνονος ὦ κόρα*. Nun wird aber auch im Oedipus auf Kolonos im V. 668, gleich im Anfange des besprochenen Liedes der Schauspieler vom Chor angeredet. Sollte dies den Plutarch getäuscht haben? sollte er auf Grund einer äusserlichen und durchaus zufälligen Aehnlichkeit, welche dieser sophokleïsche Chorgesang mit vielen Einzugsliedern des Euripides hat, jenen mit diesen in Eine Klasse gesetzt haben? Zumal er schwerlich ein besonderes Studium aus den verschiedenen Arten der Parodoi gemacht hat.

Doch dies mag sich verhalten, wie es will: jedenfalls hat man dem Plutarch dadurch, dass man eine oberflächliche und ungenaue Angabe von ihm blindlings für wahr annahm, zu viel Gewicht beigelegt. In solchen Sachen können wir ihm nicht einmal die Auctorität zugestehen, die wir den meisten Scholiasten zuertheilen müssen: denn diese schöpften ihre Angaben meist aus später verloren gegangenen, sehr glaubhaften Quellen; sie beschäftigten sich ausserdem auch gerade speciell mit jedem Drama, das sie erklärten; es musste ihnen daher an der Wahrheit und Genauigkeit ihrer Angaben meistentheils weit mehr gelegen sein, als dem Plutarch, der ja scenische Fragen nur beiläufig berührt. — *Ἀγαθῇ τύχῃ.*

---

[176]) Beispiele, die diese Behauptung beweisen, giebt es unendlich viele; da es aber nicht unser Zweck sein kann, eine ausführliche Charakteristik der historischen Zuverlässigkeit des Schriftstellers zu geben, so mögen einige wenige genügen. Vergleichen wir Herodot. 8, 11 mit Plut. Themist. 15 am Ende und der Anmerkung von Sintenis, so bemerken wir, dass Plutarch die Schlacht von Salamis mit der bei Artemisiou verwechselt hat, indem er den Lykomedes, Aeschreas' Sohn, als den nennt, der in der salaminischen Schlacht zuerst ein feindliches Schiff nahm, während dies doch bei Artemision geschah. Bei Plutarch lesen wir Themistokl. 12, Sikinnis oder Sikinnos, der Diener des Themistokles, den dieser zu seinen Aufträgen an Xerxes benutzte und später zum Bürger von Thespiä machen liess (Herodot 8, 75 vgl. 110), sei ein Meder gewesen; das ist aber ein Irrthum, der sich nur aus falscher Lesung des Herodotos (8, 75. vgl. Bähr's Anm.) erklären lässt. Ebenso falsch nennt er den Hegesistratos, den griechischen Wahrsager des Mardonios, einen Arkader, während er doch aus Elis gebürtig war. Vgl. Herod. 9, 37 u. die Anm. von Bähr. Doch die Oberflächlichkeit Plutarch's in solchen Dingen ist bekannt genug; hat sie doch Lessing schon gebührend gegeisselt. Vgl. Lessing's Leben des Sophokles in der Göschen'schen Ausgabe von Lessing Bd. 5, S. 204. 217. 253 u. s. w.

Berichtigungen. S. 3 Z. 28 lies: Da nämlich statt: Da nun. — S. 6 Z. 34 Anf. l. *γῆς* st. *τῆς*. — S. 11 Z. 29 l. ausführt st. auff. — S. 16 Z. 4 l. *σποράδην* st. *στοράδην*. — S. 16 Z. 29 l. in neun Syst. st. nenn Syst. — S. 18 Z. 11 l. hätten st. hatten. — S. 21 Z. 33 l. Ersterben st. Erstreben. — S. 32 Z. 20 l. Fuss st. Fluss. — Anm. 9 l. *τὰ εἰς* st. *τὸ εἰς*. — Anm. 44 l. *χἀτέραν* st. *χατέραν*. — Anm. 46 l. *τἄρ'* st. *τάρ'*.